

This electronic thesis or dissertation has been downloaded from the King's Research Portal at <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>



**La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976
clandestinidad y representación bajo el terror de estado**

Cocco, Martha

Awarding institution:
King's College London

The copyright of this thesis rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without proper acknowledgement.

END USER LICENCE AGREEMENT



Unless another licence is stated on the immediately following page this work is licensed

under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

licence. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

You are free to copy, distribute and transmit the work

Under the following conditions:

- Attribution: You must attribute the work in the manner specified by the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).
- Non Commercial: You may not use this work for commercial purposes.
- No Derivative Works - You may not alter, transform, or build upon this work.

Any of these conditions can be waived if you receive permission from the author. Your fair dealings and other rights are in no way affected by the above.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact librarypure@kcl.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

This electronic theses or dissertation has been downloaded from the King's Research Portal at <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>



Title: La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado

Author: Marta Cocco

The copyright of this thesis rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without proper acknowledgement.

END USER LICENSE AGREEMENT



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

You are free to:

- Share: to copy, distribute and transmit the work

Under the following conditions:

- Attribution: You must attribute the work in the manner specified by the author (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).
- Non Commercial: You may not use this work for commercial purposes.
- No Derivative Works: You may not alter, transform, or build upon this work.

Any of these conditions can be waived if you receive permission from the author. Your fair dealings and other rights are in no way affected by the above.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact librarypure@kcl.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de
1976: clandestinidad y representación bajo el terror de
estado**

Marta Cocco

**This thesis is presented for the degree of Doctor of
Philosophy at King's College London**

April 2011

Esta tesis está dedicada a la memoria de los miles de desaparecidos, muertos y víctimas de la dictadura militar argentina 1976-1983.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a la University of London Central Research Fund y al departamento de Spanish and Spanish American Studies de King's College, por el apoyo financiero que me otorgaron para la compleción de esta tesis.

Agradezco profundamente a mi supervisora Professor Catherine Boyle que con suma inteligencia y sensibilidad interpretó, orientó y apoyó desde el principio hasta el final este proyecto.

A todos mis colaboradores que, sin recelos y solidaridad, testificaron, abrieron sus archivos personales y escribieron sus memorias haciendo posible esta investigación, a todos ellos los presento en el apéndice de esta tesis. A Norma Moszkowski por sus opiniones y eficientes correcciones.

A mi compañero John Ballantyne que motivó e impulsó la idea original de esta tesis. Sin su comprensión y sólido apoyo este arduo trabajo no hubiese sido posible.

A mis amadas Nadine y Ella que escucharon desde niñas esta historia y que al verlas crecer inspiraron día a día mis escritos. A mí querida familia e infaltables amigos. En memoria de mis padres

PREFACIO

Aclaración: la investigación para esta tesis está basada, en gran parte, en materiales originales, manuscritos, testimonios, diarios, textos y películas inéditas, fotos y portales de Internet. Es por esto que algunas referencias no tienen ni fecha, ni autor y pueden aparecer como incompletas. Sin embargo, se han hecho todos los esfuerzos posibles para crear un marco referencial fehaciente y accesible. También, cuando este trabajo comenzó a escribirse, en el 2002, mucha información del contexto histórico argentino todavía no existía y empezó a expandirse al mismo tiempo que esta tesis se desarrollaba. Inclusive todavía hay varios procesos abiertos y en cursos. Precisamente al cierre de este trabajo, abril del 2011, muchas informaciones del periodo estudiado todavía estaban saliendo a la luz, como los juicios y sentencias a los militares procesados y la continua recuperación de las identidades de los hijos de desaparecidos ilegalmente apropiados. Sin embargo, estas nuevas informaciones y sucesos están confirmando una vez más los puntos centrales del contexto delineado para esta tesis.

ÍNDICE

Prefacio	
Sinopsis	4
Introducción	7
1. Argentina 1976: contexto histórico y político	15
2. Estrategias militares para la cultura y hegemonía	37
3. Militarización, clandestinización, y resistencia cultural	64
4. Historia del TiT y sus montajes: una forma de trabajo para la reconstrucción de eventos culturales clandestinos	101
5. La estética del TiT: producto de la resistencia cultural argentina	157
6. La obra abierta del TiT: emergencia, dolor, reparación y seducción	190
Conclusión	224
Apéndice	232
Obras Citadas	243

SINOPSIS de la TESIS

Mi tesis tiene por objetivo examinar los eventos culturales, específicamente se focaliza en las prácticas político teatrales, en Argentina en el periodo de la dictadura militar, 1976-83. Los militares establecieron un régimen dictatorial no sólo a través de las armas sino que también intervinieron y oprimieron el campo cultural.

La producción artística sirvió como instrumento para la resistencia cultural al terror de Estado en busca de espacios libres contra el monolitismo militar. Este trabajo aspira a revelar los procesos que gestaron los sectores subalternos, fuera de los canales e instituciones oficiales. Principalmente la tesis está basada en el estudio de la prácticas político teatrales y clandestinas. También conecta la academia al Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) en Buenos Aires entre 1976-1982. Las prácticas teatrales están estudiadas en el contexto de los discursos intelectuales artísticos y estéticos y políticos durante los años más represivos del régimen militar

Mi investigación se relaciona a mi propio trabajo en Buenos Aires donde yo fui una practicante de teatro, donde actué y dirigí un buen número de puestas en escena. Entre 1977 y 1981 yo formaba parte de la dirección del TiT como centro cultural multidisciplinario. Mi tesis trae a la luz lo que estaba oculto por la clandestinidad, a través de materiales inéditos y testimonios tanto escritos como orales, de protagonista de la época. Para la investigación de campo y la recolección de datos hice varios viajes a Argentina y Buenos Aires, donde mantuve una serie de entrevistas, conversaciones y discusiones grupales con un grupo de colaboradores. Este trabajo me permitió acceder a fuentes originales y principales de información. La

tesis empieza con la Introducción y está dividida en seis capítulos que llevan los siguientes títulos: 1) Argentina 1976: contexto histórico y político. 2) Estrategias militares para la cultural y hegemonía. 3) Militarización, clandestinización y resistencia cultural. 4) La historia del TiT y sus montajes: una forma de trabajo para la reconstrucción de eventos culturales clandestinos. 5) La estética del TiT: producto de la resistencia cultural argentina. 6) La obra abierta del TiT: emergencia, dolor, reparación y seducción. Termina con la conclusión y un apéndice con algunas figuras de los materiales conseguidos.

INTRODUCCIÓN

Uno de los motivos centrales por los cuales resolví trabajar con esta tesis, fue mi propia necesidad de encontrar las herramientas necesarias para entender e interpretar fenómenos culturales argentinos desde una perspectiva internacional. Mi objeto de estudio, el TiT (Taller de Investigaciones Teatrales), me da la posibilidad de profundizar en las especificidades locales que me llevan a elaborar conceptos teóricos más universales. Estoy intentando buscar un punto de interpretación, donde la visión local pueda traspasar los límites nacionales, sin perder sus particularidades y su unicidad, al mismo tiempo que el análisis internacional y la interpretación académica pueda percibir la cultura latinoamericana como parte misma de la política y de la vida de la gente. ‘¿Cómo podemos estudiar cultura desde la violencia y la memoria?’ (Rowe 1996:47) fue la pregunta clave que inspiró mi presente trabajo y a la que, iré respondiendo a lo largo de esta tesis.

Me baso en la convicción de que es necesario la incorporación de lo político en nuestro trabajo académico porque la política, el poder y la sociedad deben entrar en juego cuando se analiza, interpreta o traduce cultura, textos, ideas o arte. En este sentido estoy plenamente de acuerdo con lo escrito por Gilbert Joseph en *Reclaiming the Political at the Turn of the Millenium*:

It seems entirely appropriate at this critical juncture, then, to rethink, remake, or reclaim the political in our work –in the sense of elaborating richer, more sophisticated approaches to politics and broader arenas of power (2001: 4)

No es una novedad decir que por la debilidad de los Estados nacionales y la violencia, muchas veces lo político, en Latinoamérica, es un elemento central en la producción artística y cultural. No se puede obviar la política cuando esta misma genera crisis agudas y plantea cuestiones de vida o muerte centrales en la misma vida cotidiana. Tanto en regímenes democráticos como dictatoriales las condiciones entre el Estado y la sociedad civil presentan situaciones particulares, específicas, difíciles de interpretar si no se estudia la relación entre estas.

Mi objetivo en esta tesis es desarrollar las ideas que conectan los estudios culturales a las condiciones políticas específicas, determinadas y producidas por la violencia de Estado, bajo regímenes dictatoriales. En particular me interesa analizar algunas de las producciones artísticas realizadas en el campo de la resistencia cultural en Argentina 1976 -1983 bajo la dictadura militar dirigida por las Fuerzas Armadas Argentina (FAA). Esta tesis está basada en la premisa de que en ese período hubo una resistencia a la dictadura militar, y que algunas de las formas de acción política de esa resistencia cobraron formas culturales, como también, la cultura presentó formas de resistencia propias y políticas. Aunque esta relación haya adquirido bajo la dictadura una cierta invisibilidad, hubo un enlace específico y complejo entre cultura y política que es necesario develar.

El tema es complejo ya que incluye dos campos de estudios muy amplios; intentaré trabajar tratando de integrar los dos elementos, cuidando de no ser excluyente, persiguiendo el objetivo de lograr una síntesis. Considero esto de fundamental importancia para contribuir al proceso de reapropiación de una historia política y cultural que todavía está saliendo a la luz, en su lucha por la recuperación de la

memoria. Un proceso que hoy en día se sigue desarrollando y es llevado adelante por la acción político-cultural de amplios sectores de la población civil como por los movimientos y organismos de derechos humanos, políticos, intelectuales y académicos. En los últimos años han tomado lugar en todo el territorio argentino manifestaciones artísticas y culturales cuyo eje central es el trabajo sobre la reconstrucción del pasado como arma contra la amnesia social.

Todo este impulso tuvo y está teniendo su reflejo institucional, algunos de los ejemplos son las políticas de derechos humanos llevadas adelante por el gobierno peronista actual. Al principio liderado por Nestor Kirchner durante el 2003 al 2007 y más tarde por su esposa Cristina Fernández de Kirchner. Algunas de estas políticas relevantes fueron: la abolición de las así llamadas leyes de la impunidad, como el Punto final y Obediencia Debida, que reactivaron los juicios a los militares; la construcción de monumentos como el Parque de La Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado; la instalación de museos y la recuperación de espacios como la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), un establecimiento militar utilizado como campo de concentración bajo la dictadura que fue convertido, por decreto gubernamental en el Museo de la Memoria en 2005.¹ Junto a esto es de destacar la creación del Archivo Nacional de la Memoria, en el 2003, fundado para documentar, analizar y preservar información de la violación a los derechos humanos.²

Podríamos seguir con una lista larga de medidas que fueron impulsadas por el Estado que acompañan el gran desarrollo gestado por la sociedad civil en la recuperación de la memoria y en un proceso de reparación de las heridas sociales. De todos estos

¹ Visitar el sitio <http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/inicio.html>. Visitado el 10-3-2010.

² Para un completo informe sobre las actividades impulsadas por el Estado ver el sitio <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal> Visitado el 10-03-2010.

procesos me interesa subrayar lo que más se emparenta con los objetivos de mi tesis que es la necesidad de traer a la luz parte de la historia cultural hasta ahora desconocida. A este respecto es interesante señalar algunas experiencias que muestran una metodología de trabajo que tiene como centro los testimonios orales y escritos de personas que fueron protagonistas de diferentes procesos opositores bajo la dictadura militar. Por ejemplo, la creación de Memoria Abierta, en el 2000, que coordina a la mayoría de los organismos de derechos humanos³ con el objetivo de crear una fuente histórica, se basó en dos proyectos iniciales llamados Patrimonio Documental y Archivo Oral que conservan entre otras cosas 350 testimonios.

También, desde el punto de vista académico mi trabajo se emparenta al proyecto dirigido por la socióloga Elizabeth Jelin en *Memory and Military Repression in the Southern Cone* (2003), auspiciado por el Social Science Research Council Memory and Military Repression in the Southern Cone. La autora explora las consecuencias de la represión en la relación entre política y memoria en la formación de la identidad colectiva, contribuyendo al estudio interdisciplinario de la reconstrucción social y cultural golpeada por la violencia de Estado. Por otro lado, existen trabajos publicados en el libro *Historia, Memoria y Fuentes Orales* (2006), por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda en Argentina (Cedinci), una compilación de textos de diversos autores sobre la problemática de la reconstrucción histórica en base a fuentes testimoniales en situación de violencia extrema.⁴

³ Los organismos son: las Abuelas de Plaza de Mayo, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, la Asociación Buena Memoria, el CELS, el SERPAJ, los Familiares de Desaparecidos y Detenidos, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, las Madres de Plaza de Mayo (en línea fundadora).

⁴ Los textos reunidos pertenecen a Elizabeth Jelin, Alessandro Portelli, Mercedes Vilanova, Marieta de Moraes Ferreira, Selma Leydesdorff, Alejandra Oberti, además de la propia autoría de los compiladores.

Sin conocer estas experiencias, mi tesis, que empezó a delinearse en el 1999, tenía como metodología central para el trabajo de campo la recolección de testimonios orales y escritos. Objetivamente mi proyecto se estaba empalmando en sus formas de trabajo con estos procesos a nivel nacional. Es decir, la necesidad de incorporar las narrativas directas de los protagonistas de una época para traer a la luz historias desconocidas.

En consecuencia, vamos a explorar fenómenos de resistencia cultural encontradas en la infraestructura del campo político argentino. Me refiero a las formas políticas más o menos espontáneas, es decir, a las organizaciones, grupos o asociaciones que no pertenecen a la superestructura institucional de la sociedad argentina, sino a sus capas inferiores, cuya producción político cultural resiste al terror de Estado.

Es por estas razones que he tomado como objeto de estudio a un grupo teatral politizado que empezó a tener vida y a desarrollarse bajo la dictadura militar.

Además, el TiT fue un fenómeno emergente cultural en medio de los momentos más represivos de la dictadura militar que se esfumó rápidamente y que nadie hasta ahora ha estudiado o del cual nadie ha hablado. En consecuencia, de manera preliminar quisiera remarcar algunas cuestiones básicas del trabajo de campo hecho, tanto para la recolección de datos como para el bosquejo de su historia. La tarea de estudiar al Taller de Investigaciones Teatrales presenta varios temas interesantes y algunos problemas para ser resueltos. Desde el principio, se plantea la necesidad de reconstruir su historia porque nada de ella ha sido publicada, es por eso que los materiales que encontré viajando a Argentina y Brasil son de archivos personales que

aún conservan algunos miembros. Entonces al comienzo sólo contaba con una pequeña parte documentada de esta historia por eso fui reuniendo información inédita basándome en materiales originales y en el relato de los propios protagonistas de este grupo. Por otro lado, trate de dejar aparte mi propia experiencia y participación activa en la fundación del TiT porque quise mirar y armar la historia desde un punto de vista objetivo, como si fuese una observadora imparcial.

La otra dificultad que tuve fue que los miembros de este grupo están disgregados: algunos viven en Argentina, otros en Brasil, Europa, Estados Unidos y otros países, algunos activistas importantes fallecieron, pero por otro lado varios ex-participantes del TiT ofrecieron su colaboración. En consecuencia, teniendo en cuenta que estos eran los recursos, he decidido darles relevancia, sistematizándolos como dos fuentes: por un lado, recurrir a los materiales originales: textos dispersos, escritos mecanografiados, manuscritos volantes, notas, fotos viejas, algunas revistas mal impresas, volantes y carteles. Por el otro, juntar información y reconstruir la historia a través de los recuerdos de algunos de sus protagonistas.

Si bien al inicio de este proyecto esta metodología estaba programada sólo para armar la historia del TiT, a medida que mi investigación fue avanzando me fui encontrando en la necesidad de extender la recolección de testimonios para la elaboración de varios capítulos.

Para que puedan ser utilizados como fuente referencia los llamaremos y dividiremos de las siguientes maneras: entrevistas, conversaciones y memorias. Esta categorización permite mantener el registro y el nivel de elaboración de los recuerdos, porque las entrevistas y conversaciones son testimonios orales de los cuales es

importante mantener sus expresiones espontáneas. En cambio, las memorias son relatos escritos de los entrevistados, por lo tanto recuerdos más elaborados. Como parte de la reconstrucción de los hechos, se hace necesario la recolección de los datos objetivos, como así también la incorporación y atención de la percepción de los relatores.

El primer capítulo habla sobre el contexto histórico y político argentino del golpe de Estado de 1976. Da un sumario de las consecuencias del golpe como así también las respuestas a la represión desde el campo popular. Detalla las características de los partidos de izquierda y relata la situación de clandestinidad vivida por los activistas políticos y los intelectuales. También puntualiza algunos de los conceptos culturales desarrollados por la intelectualidad argentina a fines de la década del '70. Cuando esta tesis comenzó la bibliografía sobre el periodo dictatorial era todavía escasa. Es por eso que la recolección de información para diseñar el contexto histórico fue hecha en base a diversas fuentes, a saber: documentos académicos, libros, diarios, sitios de Internet, revistas, correo electrónicos y testimonios orales.

El segundo capítulo analiza los impactos producidos por la política de La Junta Militar en cuanto al campo político cultural. Su estrategia para ganar hegemonía cultural y sus consecuencias. Para dilucidar los mecanismos gestados por estos procesos tomaremos como punto de apoyo conceptos y reflexiones de Antonio Gramsci, Raymond William y Néstor García Canclini en cuanto a la hegemonía cultural del Estado. Como así también, interpretaremos las características del régimen de terror, en cuanto a su propaganda cultural apoyándonos en los trabajos de Arendt Hannah sobre el totalitarismo nazista alemán y el estalinismo ruso. Siguiendo esta

línea también, tomaremos las reflexiones de Ricardo Piglia sobre los mecanismos de la narrativa estatal de la dictadura argentina.

El tercer capítulo desarrollará la idea de que hubo una militarización y clandestinización y del país que marcaron profundamente la sociedad y por ende la contextualización de la resistencia cultural. Perseguiremos la idea de delinear y fundamentar las características de estos procesos como elementos centrales de las resultantes del gobierno militar en campo político cultural. Analizaremos la resistencia nacional y cultural a la dictadura abordando las contradicciones que el tema encierra y un interrogante central: ¿cómo podemos hablar de resistencia bajo la dictadura de 1976? Con el propósito de contestar esta pregunta enlazaremos dos términos claves ‘infrapolitics’ (*infrapolítica*) de James Scott y ‘grupos subalternos’ formulado por Antonio Gramsci, en *Notas sobre la historia italiana* (1934-1935). De esta manera identificaremos e interpretaremos los elementos locales que componen el cuadro de la resistencia. Finalmente, entraremos en la arena teatral que nos llevará a conocer fenómenos de resistencia cultural como el TiT.

El capítulo cuarto presentará en detalles al Taller de Investigaciones Teatrales, en la primera parte nos iremos encontrando con una acumulación de particulares y detalles que persiguen la idea de exponer la complejidad del TiT como entidad política y artística, la cual se desarrolló siempre entre los límites de la esfera pública y clandestina. En la segunda, veremos específicamente sus modos de trabajo y sus terminologías con la idea de llegar a una reconstrucción de las obras producidas desde 1976 a 1981 en el contexto político específico argentino. Con la orientación central

de proponer una metodología de trabajo para la reconstrucción de eventos culturales clandestinos, invisibles o inéditos.

Los capítulos quinto y sexto entraran de lleno en el análisis de los trabajos realizados por el TiT, entre el período que va desde la etapa más represiva (1976-1979) de la dictadura al así llamado proceso de ‘apertura’ (1979-81). Ubicará al TiT como un fenómeno político cultural emergente bajo el terror de Estado, procurando de enraizarlo desde una perspectiva histórica hasta nuestros días. Al mismo tiempo explorará las características teatrales de su trabajo como una fuerza de resistencia al discurso monolítico dictatorial. Es decir, como fueron procesados en sus trabajos estéticos los elementos políticos, de que manera se cruzaron las condiciones precarias de producción, el dolor, la militancia y la reparación. Haremos una lectura de sus producciones tomando en cuenta las influencias teóricas y artísticas del grupo con el objetivo de definir una posible estética del TiT. Finalmente la tesis delineará las conclusiones que se desprenderán de lo estudiado para aportar a la interpretación académica de la resistencia cultural y la representación bajo la violencia asestada por el terror de Estado.

CAPÍTULO I

ARGENTINA 1976: CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO

A fines de la década del 60, bajo la dictadura del General Juan Carlos Onganía (1966-1970) Argentina vivía un proceso intenso de transformación política y social. Onganía buscaba reestablecer la unidad dentro de las Fuerzas Armadas e iniciar un proceso de cambio político desde arriba, bajo un programa político, económico y militar llamado La Revolución Argentina (Rock 1987: 347). Al mismo tiempo, el movimiento obrero y estudiantil entraba en escena convirtiéndose en el protagonista social determinante de la década. Se desarrollaba una protesta social con movilizaciones masivas que abarcaba varias provincias y que amenazaba con extenderse a nivel nacional. El punto de inicio fue en Córdoba en 1969, que comenzó con una movilización estudiantil, reprimida violentamente por la policía. Esto despertó el repudio de los sindicatos obreros locales que se plegaron a la protesta y en pocos días se transformó en lo que más tarde se conoció como el *Cordobazo*. Inmediatamente el *Cordobazo* fue seguido por el *Rosariazo*, el *Tucumanazo*, más tarde el *Rocazo*. En general se hablaba del *Argentinazo* como la perspectiva más visible.

No sería riesgoso decir que una de las características más relevantes de esta época, ha sido la participación popular de los movimientos de base que se expresaron en nuevas formas de organización y métodos de luchas. Estoy de acuerdo con la descripción que hace Daniel James en su libro *Resistance and Integration*; ‘The labour protest of this era had its origins in authentic rank-and-file mobilizations and was not the work of external agitators’ (1988: 215-20). Se desarrollaron fenómenos como el sindicalismo

clasista, que llevaba adelante una política radical de ruptura con el imperialismo y que abogaba por una estructura sindical de base representada a través de delegados, en contra de la burocratización de los sindicatos. Una de las organizaciones más importantes de esta tendencia fue la coordinadora llamada SITRAC-SITRAM (Sindicato de Trabajadores Concord y Sindicatos de Trabajadores Materfer) (Rock 1987: 350). Si bien fue dirigida por comunistas y militantes de izquierda contaban con muchos activistas independientes. En Córdoba se generó un sindicalismo combativo personalizado en la figura de Agustín Tosco y su sindicato Luz y Fuerza de clara oposición al gobierno y a las tendencias sindicales en colaboración con el gobierno. También se generó una escisión de la CGT (Conferencia General de los Trabajadores) que dio surgimiento a la CGTA (Confederación General de los Trabajadores Argentinos) una corriente radical de fuerte oposición a los sindicatos oficiales, radical y que propagaba una nueva cultura sindical. Al mismo tiempo el movimiento estudiantil producía fuertes rebeliones antidictatoriales forjó una clara y determinante unidad obrero-estudiantil. Sumado a esto se desarrollaban las comisiones internas en las fábricas, los centros estudiantiles, las coordinadoras barriales se desarrollaban activamente, es decir, organismos vivos con lazos directos a capas más amplias de la sociedad. A este proceso se sumaron también grandes sectores de la clase media, profesionales, artistas e intelectuales.

Una gran parte de activistas fueron captados por la militancia revolucionaria, en partidos de izquierda que trabajaban intensamente. Un amplio abanico de ideologías y políticas nacionales e internacionales abarcaban el espectro de la izquierda. Entre ellos, el peronismo de izquierda, el comunismo, el trotskismo y el maoísmo. Todas estas corrientes contaban con tendencias y fracciones políticas, como así también con

sus brazos armados, los grupos guerrilleros.⁵ Estos factores aceleraron la crisis política del estado y de las Fuerzas Armadas, que provocaron la renuncia del general Onganía.

El paso de mando fue para el general Livingstone, (1970-1971), al que lo sucedió el general Lanuza (1971-1973), que decretó el *Gran Acuerdo Nacional* (GAN). La gran concesión de este acuerdo fue preparar la vuelta de Juan Domingo Perón al país. Perón era la única figura política que podría contener la explosiva situación argentina y unificar a un peronismo que se fracturaba bajo divisiones históricas. Luego de décadas de exilio, el 21 de Junio de 1973 el caudillo llega al aeropuerto de Ezeiza acogido por medio millón de personas. Fortuitamente, el evento que había sido largamente esperado por el pueblo argentino, se transformó en una tragedia nacional. Grupos de extrema derecha dispararon sobre la multitud en una aparente pelea armada entre fascistas, sindicalistas de derecha y los Montoneros. De esta manera y una vez más las bandas de extrema derecha, entraban en la escena política ganando espacios públicos (Halpern Dogi 2004: video). Este enfrentamiento dejó un saldo de 15 muertos y 600 heridos. Así se dio a conocer la temida Alianza Anticomunistas Argentina conocida como la *Triple A*, que fue un grupo de extrema derecha creado en el Ministerio de Bienestar Social compuesto por miembros de la policía bajo la dirección de López Rega. También llamado el Brujo, López Rega fue ministro de Bienestar Social (1973-1975), y miembro de la Logia Masónica P2. La *Triple A* fue la responsable de secuestros y asesinatos bajo el tercer gobierno peronista. Los objetivos políticos de este grupo fue eliminar a las cabezas del activismo político, sindical y

⁵ Los grupos guerrilleros, Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Montoneros, fueron los más conocidos por sus atentados. Para más información sobre Montoneros ver Roberto Baschetti, 2001. *Documentos 1976-1977* (De la Campana). Para información del ERP ver de Santis 2003. Visitar el sitio <http://users.skynet.be/terrorism/html/argentina_erp.html>

religioso para aleccionar al conjunto (Callón 1999: 75). Entre julio y septiembre de 1974 la *Triple A* produjo 220 atentados, 60 asesinatos y 44 víctimas resultaron heridas de gravedad.

El regreso de Perón y la democratización gestaron un clima de optimismo y euforia a lo largo de todo el país que reforzaron los reclamos populares. El peronismo fue históricamente un gran movimiento que englobó a la burguesía nacional y la clase obrera, una contradicción de clases que sólo podía coexistir bajo la autoridad de un jefe político como Perón. El gran caudillo argentino murió el 1 de Julio de 1974. Con su desaparición el peronismo ya no podría volver a reconstituirse. En pocas palabras, con la muerte de Perón también se terminaba la variante política que pudiera contener al movimiento obrero y a la población en general. Esto ha dado las bases para que el golpe del 1976 fuese uno de los más crueles de nuestra historia.

El argumento más férreo de parte de los que defendían la acción militar era que la situación nacional urgía de una ‘mano dura’, que pusiera fin a la subversión que caotizaba al país. La Junta argumentaba que la toma del poder era inevitable para la derrota de los ejércitos guerrilleros, por eso la dictadura definió su golpe como una guerra justa: de esta manera justificaba impunemente todas sus acciones. En general muchos de los estudios realizados hasta ahora enfocan el análisis de la época sobre la polaridad entre guerrilla y dictadura, pero aunque la guerrilla haya tenido su protagonismo en la escena política, para 1975 ésta ya había declinado no solo en números de atentados sino también en su militancia política. Además, el porcentaje mayor de desaparecidos ha sido entre obreros y estudiantes (CONADEP 1986:448).

Hoy en día gracias al trabajo de los activistas antiditatoriales, contamos con testimonios, pruebas y declaraciones que demuestran que el blanco de los militares fue más allá del exterminio del foco guerrillero. Del mismo modo el desenlace de los hechos descubiertos en las últimas décadas no solo pone en evidencia la actuación militar, sino que demuestran una vez más la crueldad descarnada de los ideólogos del golpe del 76.

Esta parte de la historia que aún está saliendo a la luz comenzó con los Juicios a las Fuerzas Armadas en 1983. En el 2003, continuó con los llamados Juicios de la Verdad realizados en Argentina y con la anulación de las leyes del ‘punto final’ y ‘obediencia debida’, que habían impedido el enjuiciamiento a los responsables de los abusos cometidos.⁶ En 2004 se dictó auto de procesamiento contra 19 ex-oficiales militares entre ellos Jorge Rafael Videla por su participación en la ‘Operación Cóndor’ (Human Rights Watch 2005). Hasta el 2005 trescientos treinta ex-militares y policías fueron enjuiciados o enfrentaron prosecutions legales, seiscientos ochenta se encuentran detenidos en prisiones o bajo arresto domiciliario; entre los más destacados se encuentran 15 agentes de la Escuela Mecánica de Armada (ESMA) (Human Rights Watch 2006).

Durante los años post dictatoriales fueron saliendo de la oscuridad testimonios y documentos sobre la época del terror de los cuales muchos de ellos cuentan con el aval de declaraciones provenientes de fuentes militares. Por ejemplo, en Abril del 2005 el ex jefe del Ejército Cristino Nicolaidis declaró en Córdoba que las acciones

⁶ Los Juicios a las Fuerzas Armadas comenzaron a realizarse bajo el gobierno radical de Raúl Alfonsín. Para más información sobre las leyes “punto final” (No. 23492) y “obediencia debida” (No. 23521), bien como su anulación, ver la página de Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en Internet. <http://www.cels.org.ar/>

militares fueron realizadas ‘utilizando procedimientos legales vigentes’ y para fundamentar su declaración reveló una serie de resoluciones secretas denominadas RC-9-1 (García 2005). En Abril del 2005 el capitán de corbeta Francisco Scilingo reconoció ante la justicia española, su participación en la desaparición de personas, en los así llamados ‘Vuelos de la muerte’ (Algañaraz 2005).⁷ En estos operativos se arrojaban cuerpos anestesiados al mar desde aviones o helicópteros. También en Abril del 2005 el ex-ministro Secretario de Hacienda durante la presidencia de Videla Juan Alemán reconoció la apropiación de menores, hijos de los desaparecidos, por militares. ‘Eran chicos que sobraban (...)’ y aprovechó la oportunidad para hacer comentarios de este tipo: ‘Hay que tener estómago para hacerse cargo del hijo de un guerrillero’ (Goobar: 2005). Estas ácidas declaraciones de los mismos enjuiciados también nos muestran y confirman una vez más el grado de impunidad con el cual la mente militar se desenvolvía para llevar adelante su trabajo.

La etapa previa al golpe se circunscribe dentro de un proceso que se vivía en todo Latinoamérica. El marco general fue la política internacional diseñada por Estados Unidos que llevó el nombre de ‘guerra fría’ y generó La Doctrina de Seguridad del Estado fundada por la administración del presidente Kennedy. El eje de Estados Unidos estaba concentrado en desarrollar una contrainsurgencia en América Latina que pusiera un freno al desarrollo de movimientos revolucionarios iniciados con el impulso de la revolución cubana. Esta política global y general, más tarde fue rediseñada por Nixon, cuyo aporte fue el de darle prioridad a las fuerzas represivas nacionales, que en esencia perseguía el objetivo de lograr en cada país un régimen de seguridad que combatiera la subversión. ‘A permanent war in which the armed forces

⁷ Para una completa reseña del juicio a Scilingo ver el sitio <<http://www.nuncamas.org/juicios/juicios.htm>>

of the Latin American nations are committed to the defence of the West (...) in the struggle against subversion on a world scale' (Donald Hodge 1991: 125). Los militares argentinos se sentían parte de esta estrategia internacional. La interpretación argentina de la Doctrina de Seguridad era no solo militar sino que asumía un compromiso de defensa de los valores occidentales en contra de la expansión comunista. Por otro lado autoproclamaba a la Argentina como teatro de operaciones en la confrontación internacional de los dos bloques ideológicos (Armony 1997: 46):

Bajo esta concepción los generales argentinos se perfilaron a dirigir la coordinación internacional de América del Sur entendiendo que la lucha antisubversiva no reconocía fronteras nacionales. En consecuencia, coordinaron una red internacional represiva de mutua cooperación con otros regimenes militares y servicios secretos de otros países. (Armony 1997: 25)

Los ambiciosos militares argentinos se perfilaron como dirección en la lucha anticomunista en el hemisferio. También en Paraguay 1992 se descubrieron los llamados Archivos del Horror que documentan la política y metodología represiva de 'Operación Cóndor', una conspiración entre los servicios de inteligencia de los distintos países del Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia y hasta cierto punto Perú) cuyo objeto fue el intercambio de información sobre supuestos subversivos residentes en los distintos países partes a la Operación, y la colaboración en la persecución de estas personas (Calloni 1999: 8). La operación le permitió a operativos de inteligencia o de las fuerzas armadas de los distintos países participantes desplazarse libremente en el territorio de los otros, para así secuestrar, desaparecer o asesinar a sus con-ciudadanos (Calloni 1999: 8). Esta relación internacional fue cimentada por los Estados Unidos que proporcionó financiamiento, instrucción militar e ideológica a sus aliados latinoamericanos. En agosto del 2000 el Archivo Nacional de los Estados Unidos (The National Security Archive) luego de

una serie de presiones por parte de Abuelas de Plaza de Mayo y Las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora abrió los archivos sobre la 'guerra sucia', que develaron el directo apoyo de Norteamérica a la represión en Argentina. El 16 de agosto del 2000, la Secretaria de Estado, Madeleine Albright, se reunió en Buenos Aires con Estela Carlotto, Presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, Carmen Lapacó, miembro de Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora y Horacio Verbitsky, Presidente del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), y les prometió que el Departamento de Estado desclasificaría documentos referidos a las violaciones a los derechos humanos cometidas a mediados de los 70 y principios de los 80.

En estos documentos existen referencias como la de Kissinger Secretario de Estado que dos días después del golpe militar en una reunión de personal discutió el apoyo a la junta como lo demuestra la siguiente cita:

William Rogers informs Kissinger that for the Argentine generals' government to succeed, they will make 'a considerable effort to involve the United States - particularly in the financial field'. Kissinger responds '*Yes, but that is in our interest.*'

Rogers advises that 'we ought not at this moment rush out and embrace this new regime' because he expects significant repression to follow the coup. 'I think also we've got to expect a fair amount of repression, probably a good deal of blood, in Argentina before too long. I think they're going to have to come down very hard not only on the terrorists but on the dissidents of trade unions and their parties.' But Kissinger makes his preferences clear: 'Whatever chance they have, they will need a little encouragement (...) because I do want to encourage them. I don't want to give the sense that they're harassed by the United States.'

(Note: On March 27, 1976, the IMF released a \$127 million credit for the Military Junta). (The National Security Archive 1976).

En consecuencia los objetivos del golpe estaban sostenidos por una estrategia internacional y nacional de control político, ideológico y militar. Así lo declaró Videla: 'Subversion is not a problem that requires only a military intervention; it is a

global phenomenon demanding a global strategy covering all areas: politics, economics, culture, and the military' (Hodge 1991:124).

Por lo tanto, se ha hecho evidente que con el argumento de combatir y aniquilar a la guerrilla la dictadura enmascaraba su objetivo central: desarmar las organizaciones populares y asestar un golpe a la memoria política y cultural de los argentinos.

Huelga decir que las palabras 'subversión' y 'terrorismo' que se repetían constantemente en los discursos castrenses no siempre se referían a la guerrilla o la militancia armada sino por el contrario estos términos eran ampliamente utilizados. El general Videla afirmó muchas veces 'un terrorista no es solo alguien con un fusil o una bomba en la mano, sino cualquiera que impulse su uso mediante ideas incompatibles con la civilización occidental y cristiana' (Hodge citado por Duhalde 1999:72).

Podría decirse que los militares triunfaron en su tarea del desmantelamiento de las organizaciones obreras gracias a la colaboración de fracciones de las cúpulas sindicales colaboracionista del estado, que tuvieron desde el principio una actitud negociadoras con los militares (Munck 1998: 74). Los sindicatos fueron intervenidos por los militares y muchos dirigentes sindicales murieron y desaparecieron. También hubo durante todo el período militar un fraccionamiento y cambios de las diferentes alas del aparato sindical. Sin embargo, las políticas sindicales marcaron un destino fatal para la clase obrera argentina. Tal es así, que las 62 Organizaciones brazo sindical del peronismo unas horas después del golpe publica una solicitada ambigua llamando al movimiento obrero a respetar a las Fuerzas Armadas (Anguita y Caparrós 1997-98: 15). Inclusive en momentos de dura represión como cuando los militares

entraban con carros armados en las fábricas para detener activistas y llevarlos presos, la dirigencia sindical todavía mantenía reuniones con representantes militares. Según el historiador Pozzi, el primero de abril de 1976 importantes dirigentes se reunieron para elaborar una posición hacia la dictadura donde tomaron una postura conciliatoria (Pozzi 1988: 115).

De hecho, hoy es sabido que muchos de los casos del activismo, víctima de la dictadura fueron producto de las acciones de sus propios sindicatos y/o partidos políticos. Ejemplos como los 14 obreros desaparecidos de la Mercedes Benz que conformaban la comisión interna de la fábrica, abundan en la lista de crímenes. En un informe agregado a los Juicios por la Verdad en La Plata se plantea que ‘aquellos operarios secuestrados, además, formaban y/o estaban alineados con la comisión interna opositora con el gremio SMATA (Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor)’ (APDH: 18-09-2002).

También la relación entre las empresas, el gobierno y los dirigentes sindicales tradicionales generalmente tendían a intentar ‘eliminar’ a los delegados disidentes y esa política venía recrudeciendo desde unos dos años antes. El enfrentamiento político se traducía en despidos que terminaron integrando listas que usaron tanto la Triple A como los militares como blancos de su persecución. En un documento elaborado por la dirigencia de la Mercedes Benz, presentado por la periodista alemana Gabriela Weber que ha sido un testigo en estos Juicios por la Verdad se dice que: ‘La actuación de la dirección (sic) de la empresa Mercedes Benz Argentina

aclara que quería apoyar el esfuerzo del ministro de Trabajo y SMATA de eliminar elementos subversivos de las fábricas' (APDH: 18-9-2000).⁸

Podríamos ampliar y profundizar estas informaciones con los testimonios de activistas de la época como J. Carlos López Osornio, uno de los presos políticos de más larga duración a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación (PEN).

Caí preso porque la dirigencia sindical de la SMATA, me denunció a la policía de Tucumán cuando trabajaba en apoyo para la famosa huelga de los ingenios Ledesma en 1975, meses antes del golpe. Un dirigente de la SMATA me llamó para pedirme que le pintara el coche, en ese tiempo yo me defendía pintando, cuando llegué al garaje del sindicato me estaba esperando un grupo de policías y soldados y así me detuvieron (...) preso por ocho años, bueno, ahí comienza una larga historia (Osornio, entrevista 24-3-2005).

La represión militar se basó en un sistema público y secreto, que abarcó todos los ámbitos políticos, culturales, sociales y el geográfico. Es por eso que la totalidad del territorio argentino se dividió en zonas operativas a su vez divididas en sub-zonas y áreas (Seoane y Muleiro 2001: 557). Este sistema represivo funcionó de la siguiente manera: por un lado, el copamiento del estado por las Fuerzas Armadas, que suprimió todos los derechos institucionales, clausuró el parlamento, prohibió los partidos políticos, cerró universidades y escuelas, y tomó el control de los medios de comunicación. Dictó una serie de leyes como la ley No. 21270, que permitió el control militar de la CGT, y la posterior intervención a los sindicatos más importantes, la ley No. 21356 por la cual se suspendía cualquier tipo de actividad sindical (Munck 1998: 63). Decretó un sin fin de medidas censoras y extremas como

⁸ Se puede encontrar informes completos y buenos resúmenes de prensa del caso Mercedes Benz en el sitio http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2002/laplatre_180902.html. Visitado en el 2002.

la prohibición de la enseñanza en las escuelas de las matemáticas modernas o el *Martín Fierro* (Clarín 24-03-1996).

Por el lado secreto, la Junta se apoyaba en una estructura clandestina y paralela al estado, para esto contaba con fuerzas paramilitares, como los ‘Grupos de Tareas’ o las patotas de Coordinación Federal que usaban automóviles Falcones verdes sin patentes, que patrullaban las calles, secuestrando y deteniendo gente. Por su lado los grupos de ultraderecha armados seguían contribuyendo con sus atentados, amenazas y secuestros. Aparte de La Triple A algunos de los más nombrados fueron, Comando Nacionalista Argentino (CNA), Alianza Libertadora Argentina (ALN), Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas (OCHOA). Hubo 365 centros secretos de detención (CSD), organizados en dependencias de las Fuerzas Armadas, de la Policía y de los organismos de seguridad como el Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE), pero también se utilizaron estructuras como hospitales, escuelas, universidades, alcaldías, sindicatos, casas privadas, garajes, obras en construcción y hoteles. Entre los nombres más comunes de estos centros se pueden identificar *El Campito de Campo de Mayo*, *La Perla de Córdoba*, y *La Escuela Mecánica de la Armada* (ESMA) (CONADEP: 1986). Los crímenes cometidos en estos centros son hoy en día conocidos; hubo torturas, tráfico de niños, muertes, desapariciones, violaciones, también desaparecieron alrededor de 11.500 personas (CONADEP: 1986).

Toda esta situación generó un vasto movimiento de resistencia, si bien nos extenderemos luego sobre este tema, introduzcamos sintéticamente algunos de los organismos que fueron los protagonistas centrales del proceso antidictatorial cuya vanguardia fueron; Las Madres de Plaza de Mayo que surgieron oficialmente el 30 de

abril de 1977 y Abuelas de Plaza de Mayo el 22 de octubre de 1977. Junto a ellas también existieron otros organismos que venían trabajando desde antes del golpe como Familiares de Detenidos y Desaparecidos, fundado en enero de 1976, y La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos que funcionaba desde el 18 de diciembre de 1975 y que siguieron desarrollando sus actividades.

Podemos agregar aquí que alrededor de dos décadas más tarde, en 1994 los hijos de de desaparecidos comenzaron a juntarse formando la organización llamada Hijos por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio (H.I.J.O.S)⁹ cuya sigla expresa sus objetivos.

Veamos de manera general algunos puntos originales del tipo de organización de algunos de los partidos. En la etapa anterior al golpe el desarrollo y crecimiento de partidos y grupos de izquierda fue vasto. Algunos de los más importantes fueron: El Partido Comunista Argentino (PCA) de tendencia estalinista; La Juventud Peronista (JP) del marxismo peronista; Partido Socialista de los Trabajadores (PST) trotskista; El Partido Comunista Revolucionario (PCR) maoísta; El Partido Obrero (PO) trotskista, y las organizaciones guerrilleras; El Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) trotskista y los Montoneros peronistas. En general los partidos de izquierda tenían una doble estructura que según la etapa política cobraban diferentes formas, es decir contaban con una organización partidaria con organismos colaterales y organismos amplios. Estaban contruidos sobre una estructura piramidal basada en células, equipos, Comité Central bajo un centralismo democrático; trabajaban o realizaban su acción política en fábricas, empresas, universidades, escuelas, y barrios. Pero también contaban con estructuras propias de organización social por ejemplo el

⁹ La historia completa de Hijos se puede encontrar en <http://www.hijos.org.ar/> visitado en el 2006.

PCA se caracterizaba por crear organizaciones paralelas de tipo social, o frentes políticos, de unidad de acción. Trabajaban encubiertos en clubes barriales, sociedades, sindicatos, también creaban organismos ‘apolíticos’ con la idea de aparecer como parte del activismo de base, estos eran conocidos en el ambiente de izquierda como *aparatos* del PCA. Las *unidades básicas peronistas*, que eran locales ubicados en cada barrio o en mucho de ellos, donde el partido atendía a sus afiliados, también era una unidad organizativa de militantes, que en las elecciones cobraban un ritmo más activo. Los trotskistas si bien se organizaban de manera ortodoxa, con células y dirección, en períodos clandestinos formaban organizaciones paralelas. Por ejemplo: el MAS (Movimiento al Socialismo) fue una colateral ideada por el PST clandestino, una alianza del PST con algunos elementos del Partido Socialista, en preparación para la participación en la transición democrática. Su organización partidaria era a través de equipos de militantes dirigidos por un secretario general, bajo centralismo democrático.

En suma, la mayoría del activismo antidictatorial como así también los partidos políticos tuvieron que organizarse de manera secreta y crear estrategias que les permitieran entrar en la esfera pública. El problema que esto nos plantea, es que la percepción más general es que no hubo resistencia a la dictadura, porque no fue visible. Esta posición cobra más sentido si tomamos en cuenta el marco referencial de los principios de los años 70, donde la resistencia masiva de la clase obrera y estudiantil fueron los protagonistas de la historia, en cuanto a todos sus aspectos metodológicos, políticos y culturales. En otras palabras, fue una resistencia ofensiva, altamente politizada, que se desplegó en todos los ámbitos sociales con métodos de huelga, movilización y lucha armada, por ende, la oposición al estado era claramente

visible en todos sus aspectos. Por ejemplo, si apreciamos el escenario de las grandes concentraciones públicas de la primera época peronista y lo que significó la propia resistencia peronista¹⁰ como referente histórico para los argentinos, justificaremos esta posición. La fuerza de la resistencia peronista aún resuena a la hora de hablar de movilización popular y su reconstrucción simbólica. En 1955, el golpe de estado dirigido por el General Leonardi que destituyó al gobierno peronista, lejos de liquidar al peronismo como fuerza política despertó una profunda resistencia obrera y popular. La conocida resistencia peronista fue un proceso de larga duración que pasó por diferentes procesos, métodos de luchas, avances y retrocesos, periodos de legalidad e ilegalidad. Por ejemplo, comenzó con los sabotajes obreros en las fábricas en contra del golpe, continuó en los subsiguientes años con oleadas de huelgas y movilizaciones, y más tarde tuvo su auge en una de las demostraciones más grandes de la historia argentina donde millones de personas se movilizaron para recibir a Juan Perón en 1973. En todo ese lapso de tiempo la resistencia peronista fue transformada en símbolo de combatividad, heroísmo y de lucha.¹¹ Entonces, vemos que estos pocos ejemplos fueron álgidos puntos históricos referenciales de la resistencia argentina, que ayudan a crear el sentido común de que no existió resistencia en la época del último golpe de estado.

EL CAMPO CULTURAL

Si bien la mayoría de los muertos y desaparecidos cuentan con un gran porcentaje de obreros, la juventud y el sector artístico e intelectual también fue sistemáticamente

¹⁰ La resistencia peronista fue el nombre que se le dio a la oposición contra la Revolución Libertadora; el golpe militar que destituyó a Perón en 1955.

¹¹ Daniel James plantea que la resistencia peronista después de años siguió siendo un punto de referencia dominante en la cultura peronista, pero también podríamos decir que este punto referencial fue de gran importancia hacia toda la política cultural subalterna. Ver el desarrollo del tema en Daniel James, 'The Peronist Left 1955-1975' in *Journal of Latin American Studies*, Vol. 8, No. 2. (Nov. 1976), pp. 273-296.

atacado.¹² Periodistas, científicos, intelectuales, actores, cineastas, artistas, fueron obligados a dejar el país, a pasar a la clandestinidad, fueron desaparecidos o muertos. Hacia 1977 ya habían sido eliminados ocho mil educadores, ‘sospechosos ideológicos’ que fueron removidos de sus puestos de trabajos en escuelas secundarias, primarias y universidades bibliotecas e instituciones culturales (*Clarín* 24-03-1996). Se censuraron obras teatrales, se quemaron libros, se prohibieron eventos culturales. Vale aclarar que, ya desde el 1974 eran comunes los atentados a espectáculos públicos, bombas en los teatros y cines, persecución a escritores actores, intelectuales o amenazas telefónicas.¹³ Bajo la dictadura esta represión a la cultura y al ámbito cultural recrudeció. En el año 2000 la Adjuntía en Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo comenzó a desarrollar el proyecto llamado ‘Represión y Cultura’ por el cual revisaron los ‘Archivos Banade’¹⁴, el nombre que se le dio a una cantidad de documentos secretos que fueron encontrados por un empleado en una bóveda del Banco Nacional de Desarrollo (BANADE) que pertenecían a los servicios de inteligencia. En ellos se descubrieron que 600 documentos secretos sobre la temática cultural pertenecían al Ministerio del Interior y sus dependencias (Invernizzi y Gociol 2002: 25).

La dictadura le dio una gran atención y enfoque al campo cultural no sólo como un blanco de represión clave, sino porque también ambicionaba realizar una completa reculturización del país. Para lograr este objetivo tuvieron un plan de eliminación completa de otras voces a niveles propagandísticos e institucionales Como bien lo expresa Francine Masiello en su artículo ‘Las múltiples resistencias’: ‘se creó un

¹² Sobre la cifra total e los 30.000 desaparecidos el 30% fueron trabajadores, 21% estudiantes, 17% empleados, 10% profesionales, 5.2% maestros, 5 % autónomos, 1.3% artistas. Informe CONADEP 1986: 448.

¹³ Para una completa reseña de atentados y denuncias ver Avellaneda 1986Vol.2: 116-40.

¹⁴ Los Archivos Banade fueron entregados a la CONADEP.

programa institucional para desterrar la otredad' (1987:13). Es bien conocida la estrategia militar de transformar el sistema educativo y cultural, para eliminar el 'virus marxista'. Esta actitud hacia la dominación del terreno ideológico ya había sido proclamada por el General Juan Carlos Onganía. En 1964, en West Point plantea que 'Argentina se compromete a defender la ideología occidental y cristiana' (Armony 1997: 13). De hecho su gobierno promulgó la ley No.16192 que revocaba la autonomía universitaria y colocaba a las universidades bajo intervención militar. Una demostración práctica de esta declaración fue la acción represiva conocida como 'La noche de los bastones largos' llevada a cabo por el 29 de Julio de 1966, donde fueron reprimidos y detenidos más de doscientos profesores y alumnos (Anguita y Caparrós 1997-1998, Vol. 1: 88).

Coincidentemente el 30 de marzo de 1976, Videla toma el mismo compromiso frente a EE.UU.: 'Abriremos la educación a las grandes corrientes del pensamiento, solo si defienden los valores cristianos. La subversión también está en la cultura' (Clarín 24-03- 1976). El discurso castrense abunda en palabras y consignas que fundamentan esta política. Este tipo de declaraciones son comunes y permanentes: 'la educación y la cultura son los ámbitos donde actualmente apuntan los elementos de la subversión' (Avellaneda 1986, Vol. 1: 19). Este control se hacía extensivo al campo semántico, 'es una tarea militar seguir con atención los giros idiomáticos, ciertas modas verbales, para saber que clase de compulsiones está sufriendo la libertad del raciocinio colectivo' (Almirante Lambruschini Armando 4-12-76 en Avellaneda 1986, Vol. 1: 19).

De esta manera, una lista de decretos prohibiciones y censuras, recorren todo el campo cultural. Esta represión se apoyó en organismos institucionales como así también en operativos creados por las fuerzas represivas. Por ejemplo, en 1976 se constituyó un programa llamado ‘Operación Claridad’. Esta consistía en la depuración ideológica del ámbito artístico, cultural y educativo. Se creó el área de recursos humanos y luego la asesoría de Comunicación Social. Dentro de la asesoría actuaban delegados de las tres Fuerzas Armadas, La Policía Federal, SIDE (Clarín 1996); también aparecieron las famosas ‘listas negras’, nombre dado a las listas de personas que se consideraban peligrosas.

De todas maneras hay que tomar en cuenta que la pelea del estado contra la cultura, en general, data desde décadas anteriores y en 1976 a través de un proceso acumulativo logra un salto. Andrés Avellaneda en su libro *Censura, autoritarismo y cultura*, plantea que la férrea censura cultural del 1976-83 se organizó lentamente durante más de un cuarto de siglo hasta alcanzar una etapa de aceleración en 1974 a través de un proceso acumulativo y sistemático que alcanzó su realización en 1976 (1986, Vol. 1: 10).

La década del 60 al 70 fue una época política floreciente que generó una vanguardia artística vigorosa. El desarrollo político, cultural y artístico, fue muy dinámico. Nuevos conceptos impulsaron la orientación artística en especial la relación de la política con el arte. ‘En los años sesenta se ofreció un atractivo modelo a muchos artistas e intelectuales que buscaban el objetivo esquivo de fusionar las vanguardias artísticas y políticas’ (King 1995:104). Precisamente, en un artículo llamado ‘Tucumán is Burning’ se hace el análisis de la politización de esta vanguardia, y se

plantea que: ‘The recognition of this new concept led a group of artists to postulate aesthetic creation as collective and forceful act that would destroy the bourgeois myth of the individuality of the artist and the passive character traditionally assigned to art’ (Gramuglio y Rosa 2002: 360). Entonces, sin entrar en un análisis detallado de la etapa y las diferencias entre los sectores artísticos, quisiera acentuar algunos elementos que marcaron la época; incluyendo la vinculación de la vanguardia artística y sindical, la formación de conceptos ‘revolucionarios’ sobre el arte, que en esencia planteaban lo colectivo y lo social en contra del individualismo. El compromiso y la denuncia política explícita en el trabajo artístico. Algunos hechos artísticos de relevante importancia demuestran esta politización.

Por ejemplo, en 1968 se realizó a lo largo del país una serie de eventos como el caso de *Tucumán Arde* (Farina 2006: 1), una exhibición plástica, fotográfica y de cine realizada en el local de Central General de Trabajadores de los Argentinos de Rosario (CGTA), en el mes de noviembre, uno de los momentos más duro de la dictadura de Onganía. Sin embargo, el objetivo de la exposición era denunciar la grave situación que se estaba viviendo en Tucumán. La misma CGTA en 1968 publicaba escritos de Rodolfo Walsh en su periódico y en el folletín político-policia l llamado *Quién mató a Rosendo*.

También hubo un desarrollo grande de grupos de teatro politizados, de grupos teatrales que trabajaban en los barrios, en las villas miserias como el Libre Teatro Libre (LTL) y Chispa de Córdoba que planteaban el impulso de un teatro de agitación y además se convirtieron en la base de formación del Sindicato de Trabajadores del Teatro (SITRATEA). A lo largo y ancho del país hubo una proliferación de grupos

experimentales y politizados en todas las ramas artísticas. Fue una época donde se expandieron los grupos de teatro experimentales, los talleres literarios, los cine-clubs, las revistas subterráneas, sindicatos artísticos y movimientos; por ejemplo, surgió el grupo Cine Liberación, autores del manifiesto *Hacia un tercer cine* que tuvo impacto en Latinoamérica y que planteaba entre otras cosas el desarrollo de un cine militante. *Operación Masacre* (1969) es una de las películas de esta época basada en la novela de Rodolfo Walsh y que fue parte del así llamado cine clandestino¹⁵. Es decir, una época donde prevaleció en los productores culturales un intento de fusionar el arte con la política y responder en alguna medida al movimiento popular en ascenso, como muy bien lo explica Beatriz Sarlo en un artículo llamado ‘El campo intelectual un espacio doblemente fracturado’: ‘Los intelectuales comenzamos también a buscar nuevas formas de relación entre el campo cultural y el campo político, imaginando al mismo tiempo, que podían crearse nexos nuevos entre estos campos y los sectores populares’ (Sonowski 1988: 89). Por lo tanto, en 1976 los grupos, círculos y diferentes asociaciones artísticas y culturales contaban con este pasado de politización, que crearon las bases para estrategias de supervivencia, similares a las de los partidos políticos. No sólo en cuanto a las postulaciones ideológicas y política sino también a su práctica organizativa.

Es precisamente la agudeza de esta época de la sociedad argentina la que lleva a la dictadura del 76 a continuar la política de la dictadura del 69 con más violencia y determinación para apoderarse del pensamiento popular y cortar sus redes con el pasado. Quizás esto haya sido la tarea más laboriosa de la dictadura. Invadir el campo ideológico apoderarse del pensamiento popular y borrar el pasado. Sin embargo, las

¹⁵ Ver Revista Los’ 70 N° 5, en <http://www.los70.org.ar/> visitado en el 2005.

consecuencias de la invasión de la dictadura en el campo cultural, no fue precisamente el aporte de una producción cultural nueva sino por el contrario, sólo produjo una estructura represiva y de control. En uno de los estudios más completos sobre la cultura bajo la dictadura, Oscar Landi sintetiza la esencia del legado militar de la siguiente manera:

Penuria de sentido en la sociedad, censura y autocensura. Disminución de la producción y de los bienes simbólicos, fragmentación del campo cultural, todo esto como saldo de una re-culturización que combatió en contra de la memoria de los argentinos sin poder pasar nunca a la etapa de producción de una nueva cultura asociada al nuevo ciclo histórico que se proponía fundar.¹⁶

En conclusión, la dictadura más que lograr el cambio de mentalidad y cultural que propagó, amordazó y dañó el capital riquísimo que los argentinos produjeron en los florecientes años anteriores. En mi opinión, que se haya logrado la despolitización y la interrupción de la dinámica anterior, no significa que los militares hayan podido triunfar en la gestación de una cultura nacional fundada en los valores que se proponían. Tampoco pudieron desterrar la otredad y frenar la proliferación de espacios alternativos y de resistencia que se fueron desarrollando fuera de su control. La estrategia militar de combatir contra la memoria de los argentinos y gestar una nueva cultura a través de la represión creó una tensión entre el Estado y la sociedad, que definió un contexto represivo en el mapa político cultural argentino dejando saldos devastadores, cuyo primer estrago fue las miles de víctimas que hubo entre los trabajadores de la cultura. Por otro lado, se generó un proceso de militarización

¹⁶ Oscar Landi, *Cultura política y transición en Argentina*. Crítica y Utopía N 10/11, sin fecha www.escenariosalternativos.org. Visitado el 10.05.2007

política, geográfica, social y cultural que produjo mecanismos conspirativos y secretos que llevaron a lo que Ricardo Piglia definió como una *clandestinización* general instintiva, que modificó el lenguaje social (1999: 4). Sin embargo, la estrategia militar para ganar el control hegemónico cultural tuvo sus relativos éxitos los cuales estudiaremos en el próximo capítulo.

CAPITULO II

ESTRATEGIAS MILITARES PARA LA CULTURA Y HEGEMONÍA

El Estado no puede funcionar sólo por la fuerza de la coerción, necesita lo que Valery llama fuerzas ficticias (...) El Estado enumera una serie de narraciones y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de los cuentos que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos. (Piglia 1999: 3)

Esta parte perseguirá el objetivo de fundamentar la tesis de que el estado de terror llevó adelante una estrategia militar para ganar hegemonía cultural. En especial, examinaremos las formas estratégicas y los alcances del proceso de hegemonía cultural en su empeño por suprimir todas las voces disidentes y desarticular históricamente la resistencia.

En principio, para explicar la complejidad de la relación política y cultural bajo el régimen de terror, vamos a tomar el concepto de hegemonía cultural de Antonio Gramsci para dilucidar la política militar en el aspecto de su estrategia político-cultural. El golpe de Estado de 1976 no fue un hecho meramente súper-estructural, de luchas entre fracciones políticas e institucionales, sino que, como vimos en la primera parte de esta tesis, la toma de poder por los militares persiguió el objetivo de apropiarse de la riqueza nacional concentrándola hacia sus grupos económicos, para así formar parte de la economía internacional. Por otro lado, su gran objetivo fue provocar un corte en la memoria histórica y en la consciencia colectiva, borrando todo pasado de izquierda, populista o revolucionario. En otras palabras, fue un golpe

militar a la vida misma, a las relaciones sociales, políticas y culturales; en consecuencia, la relación entre el Estado de terror y la sociedad civil fue directa.

El totalitarismo provocó una tensión aguda entre el poder y la sociedad, que redujo al máximo los márgenes de libertad y de expresión haciendo que cualquier intento de expresión humana se convirtiese en un acto subversivo. Es importante observar que, bajo este tipo de Estado, las relaciones cobran otras dimensiones con respecto al estado “democrático”, ya que la desaparición de las instituciones democráticas, la nulidad de los espacios políticos públicos, la desarticulación de los partidos políticos y organizaciones sindicales, producen una interrelación entre el campo cultural y político de mutua alteración. Por consiguiente, estas alteraciones cobran más agudeza bajo momentos de guerra, de represión y de crisis como por ejemplo en los primeros años de la dictadura militar entre 1976 y 1979.

En aquellos momentos, el enfrentamiento con situaciones críticas y de emergencias impuestas por las condiciones económicas, por la represión, por la clandestinidad, por el exilio y por la censura abrumaban la vida cotidiana. La sociedad en general se vio afectada, por todas las consecuencias del horror que inevitablemente modificaron el espacio, el lenguaje, los símbolos y los códigos culturales. El Estado de terror empujó al país a vivir en una permanente situación de emergencia y atenazó la expresión cultural con tal extremismo que se hace difícil y complejo interpretar, traducir o contar una experiencia determinada.

Para los militares, lograr un corte histórico en la consciencia colectiva de la sociedad que hasta ese momento venía radicalizándose fue una tarea determinante. La quema

de libros, la censura, el control sobre los medios de comunicación, el control del campo educativo y cultural, la represión sobre artistas e intelectuales, no hubiesen sido necesarios si los militares no hubiesen, perseguido el objetivo de controlar el campo ideológico de la sociedad argentina. Lo cultural fue un elemento central en la estrategia militar, no sólo en su necesidad de reprimir una ideología enemiga sino en la de promover una propia.

Veamos ahora más detalladamente el interés militar hacia los aspectos culturales. En el discurso militar abundaban frases como la de Jaime Smart, Ministro de Gobierno (1976), que estando en ejercicio de sus funciones declaró: ‘la subversión más peligrosa es la que existe en el ámbito cultural’ (La Nación, 12.12. 1976). En este mismo artículo explica que los responsables de armar a la subversión fueron intelectuales, políticos, sacerdotes, periodistas, profesores de todas las categorías de la enseñanza.¹⁷

Desde mi punto, de vista el concepto de hegemonía acuñado por el pensador marxista italiano Antonio Gramsci, constituye un marco referencial para abordar esta temática, pues este concepto plantea que la clase dominante para mantener su poder no solo controla a través de la coerción de la violencia, la política y la economía sino que necesita también el control ideológico a través de una hegemonía cultural. No hay una definición exacta de hegemonía cultural y fue explicada de diversas maneras, pero el denominador común de las interpretaciones es cómo lo define el historiador italiano Luciano Gruppi: ‘la hegemonía de la clase dominante puede existir en la medida que irradie sus propias creencias sobre todos los estratos sociales’, o como parte de la definición de Raymond Williams: ‘a socio-political situation, a moment in which the

¹⁷ El fiscal Federico Delgado en mayo 2007, pidió la indagatoria de Jaime Smart, en una causa por la desaparición de un abogado en 1978, para la llamada Megacausa del I Cuerpo del Ejército.

philosophy of society fuse or are in equilibrium and order in which a certain way of life and thought is dominant' (1960: 587). Es decir, la clase dominante logra recoger el consentimiento de grandes sectores de la población a pesar de que esto vaya en contra de sus propios intereses. El concepto de hegemonía de Gramsci puede ser resumido así:

La clase dominante puede ejercer su hegemonía en la medida que sepa cómo realizar y mantener un bloque histórico de las fuerzas sociales y políticas contradictorias, de base económica y de superestructura estatales agrupadas por la ideología. Por lo tanto la hegemonía es el momento de la dirección política, y por eso mismo, la dirección del nivel de las ideas, la dirección cultural. (Gruppi 1975: xxx. La traducción es mía.)

Gramsci pone particular énfasis en la interrelación que existe entre política y cultura, para explicarse los lazos entre las ideas de la sociedad civil y las instituciones, que producen un consentimiento de las mayorías hacia las clases dominantes. Así, como también, explora todos los aspectos de la producción cultural y de las ideas en la sociedad civil, que puedan transformar a las clases subalternas protagonistas visibles de la historia en lucha por la hegemonía. Es decir, examina la compleja naturaleza de la relación entre las clases dominantes y subalternas pero en los marcos que generan la tensión y pelea entre hegemonía y contra-hegemonía.

También Gramsci habla de “bloque histórico”: ‘the complex, contradictory and discordant ensemble of the superstructures is the reflection of the ensemble of the social relations of production ’ (Gramsci c,1932 : xii), un concepto clave para la

interpretación de la política militar porque en Argentina en 1976 varios elementos coincidieron formando un “bloque histórico” que permitió la entrada de la dictadura y su posibilidad de ganar un “momento hegemónico”. La crisis que precedió al golpe fue precisamente lo que Gramsci definía como crisis orgánica. Es decir: ‘crisis of authority, a crisis of hegemony or general crisis of the State’ (1971:210). La particularidad argentina es que el peronismo en su crisis histórica fue incapaz de proveer un régimen político saludable a la clase dominante, al mismo tiempo que no pudo contener el descontento popular enardecido por una enérgica y dinámica vanguardia.

El concepto de hegemonía cultural nos hace entender con más claridad el objetivo militar de entrar en la arena cultural, quizás como nunca antes lo habían hecho las fuerzas armadas argentinas. Néstor Canclini en *Cultura militar y poder civil* va más al fondo con esta idea, definiendo el Proceso de Reorganización Nacional (PRN) como “gramsciano” porque es una reconceptualización del papel militar, que se compone de dos núcleos: uno económico y otro cultural (1990:59). La definición de Canclini de ‘reorganización cultural del poder’ (1990:58), nos ayuda a identificar algunos elementos claves del PRN, ya que, desde el punto de vista de la esfera del poder, al asestar el golpe contra el peronismo, los militares se hicieron cargo de llevar adelante una ‘reorganización cultural del poder’ dirigida desde las mismas fuerzas armadas. Si bajo el peronismo existía un auge de vanguardias artísticas y el cruce entre el campo político y cultural iba llegando a un punto álgido de cohesión, el golpe vino justo a truncar este proceso. Sin embargo y por el otro vértice, los militares tuvieron que hacerse cargo de los dos campos, aniquilándolos, reprimiéndolos, pero en definitiva teniendo que cubrir el “vacío” cultural producido a consecuencia del cambio brusco

de un régimen democrático a uno dictatorial. Este cambio radical en la cultura fue acompañado de altas inversiones económicas y por las iniciativas de empresas privadas, 'que convirtieron la producción y el consumo de culturas en operaciones de mercados' (Canclini 1990:58).¹⁸

Por otro lado, la tarea militar también consistió en desarticular una red simbólica populista y establecer una cohesión social alrededor de los así llamados valores occidentales y cristianos. El mismo arrebató del poder planteó un nuevo lenguaje político cultural claramente verticalista y por sobre todo despojado de recursos populistas históricamente identificados con el peronismo, como bien lo demuestra el siguiente fragmento característico en el discurso militar:

Un factor había contribuido notablemente a este deterioro de nuestro estilo de vida democrático y, si hubiera que definirlo en una sola palabra, diría que es demagogia. La demagogia, agitada con fines puramente electorales a través de eslóganes, rótulos y frases hechas, no hizo más que enfrentarnos en antinomias estériles y confundirnos profundamente, a punto tal, que hoy es difícil distinguir dónde está el bien y dónde está el mal (Videla: 1976).

Si bien esto partía de una necesidad de diferenciación con el peronismo, y como consecuencia de una reapropiación de los símbolos nacionales, los objetivos eran más altos. Pues, éstos ambicionaban a desarticular la trama subversiva en todo su sentido, desmontar las ideas de agrupamientos, asociaciones, solidaridad, unidad y de esta manera exaltar lo individual y al individuo como centro del nuevo modelo pero, por

¹⁸ Para una descripción más completa sobre las inversiones privadas en la cultura ver Néstor Canclini, 'Cultura militar y poder civil en la Argentina' en *Cultura y política en América Latina*, ed. Hugo Zemelman 1990:53-57.

sobre todo, terminar con las ideas de movilizaciones, contestaciones y discusiones. En suma, disociar todo símbolo, código y vocabulario con la etapa anterior para establecer un pensamiento monolítico y único; transmitir el mensaje de que hay solo una línea de pensamiento, todo lo otro es enfermo y debe ser destruido. En palabras de Videla: 'Se incinera esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana' (Videla: 1976). Este tipo de expresiones como la quema de escritos proyectan la supresión total de otras ideas e indican la política extrema castrense en cuanto a lograr la desaparición total de otras voces. Con este tipo de discursos se apuntalaba a una política integral y consistente que construyera una diferenciación completa a todos los niveles de los discursos políticos y culturales de lo anterior, es decir una estrategia radical para construir un nosotros que expulse todo lo diferente.

Entonces podríamos decir que, en su camino de eliminación de cualquier vestigio asociado con la subversión en todo el cuerpo cultural argentino los militares impusieron un sistema de valores culturales, limpio del pasado "pernicioso" transmitiendo este mensaje como única verdad. Aquí podemos ver las argucias del Estado de terror para imponer un sistema central único de valores dominante.

Raymond Williams señala que el concepto de hegemonía enfatiza el elemento de dominación al mismo tiempo que plantea la existencia de un sistema central de valores, de significados y prácticas que es 'effective and dominant', pero que no es una categoría fija sino por el contrario es 'organized and lived' (1980:38).

Esto nos lleva a la conclusión de que los militares estaban embarcados en una pelea en el campo cultural e ideológico, porque ni siquiera las armas garantizaban que su

sistema de valores fuera dominante en si mismo, ni que pudieran derrotar el pensamiento anterior y se estableciera como una realidad sin dinámica, estática. Para decirlo en otras palabras, las armas no podían fijar una verdad absoluta y eterna más allá de la violencia. Cabalmente, en su artículo *Política y comando militar*, Gramsci define que: ‘también en la guerra, es el comando político lo que da la victoria: comando político que debe incorporarse al comando militar creando un nuevo tipo de comando, propio del tiempo de guerra’ (1975: 221). Esta definición abre una interpretación que encuadra el accionar militar de la Junta en una estrategia político-cultural más amplia que incluye también al golpe y a la violencia.

Gramsci habla de dos términos, que para mí son claves para entender la relatividad del proceso hegemónico cultural de la dictadura: ‘lucha cultural’ y ‘momento cultural’ (1975: 28-29). El primero encuadra toda política cultural como parte de la guerra, echa luz sobre la guerra cultural que los militares infligieron contra los argentinos, desde el momento que intentaron provocar un cambio de mentalidad social mediante la violencia. Tal es así, que ellos mismos definían su accionar como una “guerra ideológica y cultural” en cada uno de sus discursos en los cuales insistían que la derrota a la subversión era parte de una batalla cultural. Las siguientes declaraciones, por ejemplo, eran reiterativas: ‘La guerrilla (...) habrá ganado “la guerra” si consigue infiltrar su ideología en la escuela primaria, en la secundaria, en la Universidad, en el club, en la iglesia’.¹⁹ También, vemos esta concepción en la variedad de definiciones que ellos mismos le han dado al golpe y al Proceso: “guerra santa”, “guerra justa”, “guerra sucia”, “guerra limpia” estos nombres también indican

¹⁹ Esta cita que aparece en La revista Gente en 1977, sin firma. Fue publicada en la sección de la Secretaria de Derechos Humanos del portal de SUTEBa en marzo 2004, <http://www.suteba.org.ar/index.php?sec=1>.

los diferentes aspectos culturales que se intentaban abarcar y apelan a un campo semántico bien definido.

Entonces hay una estrategia cultural belicosa nutrida de un léxico guerrero que intenta ganar espacios culturales. Sin abundar en ejemplos, veamos el rol de la victoria argentina en el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978, uno de los eslóganes más populares de la publicidad del Estado en el mundial: ‘Argentinos a vencer’ se hizo realidad cuando el equipo nacional le ganó al equipo peruano. Rápidamente y consolidando el triunfo, la mayoría de los comentarios oficialistas de ese periodo se enfocó en la idea de una guerra cultural ganada contra la subversión, la mayoría de la prensa, en general intervenida por los militares, escribió conclusiones como las siguientes: ‘Finaliza el ciclo del Cordobazo: el Argentinazo tras la conquista del título’; ‘la subversión fue derrotada’; ‘el Mundial sirvió para elevar el nivel cultural del pueblo’ (Bayer 1988:210-215).²⁰ Por ende, se podría decir que hubo un salto cualitativo en la ofensiva del frente cultural de parte de los militares, pues se aprovecharon de la borrachera de felicidad del Campeonato Mundial de Fútbol para ganar homogeneidad y lograr un “momento cultural” a favor del frente militar.²¹ Quizás este ha sido uno de los momentos culturales más álgido que los militares hayan logrado porque en él se concentró una alianza entre el pueblo, los militares, las instituciones y los aliados internacionales, que creó la sensación de que todo el horror sería olvidado. El siguiente relato escrito por Eduardo Galeano en *El fútbol a sol y sombra* hace una buena descripción de ese momento. Veamos:

²⁰ Osvaldo Bayer, en ‘Pequeño recordatorio para un país sin memoria’ pp. 210-215. Cita estas frases y se explaya sobre la represión cultural. Una buena recopilación de discursos oficiales.

²¹ Era tan importante para los militares lograr el triunfo argentino, que más tarde se supo por diversas fuentes que Videla extorsionó al equipo peruano ofreciéndoles dinero para que perdieran el campeonato y facilitaran la victoria argentina.

Al son de una marcha militar, el general Videla condecoró a Havelange en la ceremonia de la inauguración, en el estadio Monumental de Buenos Aires. A unos pasos de allí, estaba en pleno funcionamiento el Auschwitz argentino, el centro de tormento y exterminio de la Escuela de Mecánica de la Armada. Y algunos kilómetros más allá, los aviones arrojaban a los prisioneros vivos al fondo de la mar. «Por fin el mundo puede ver la verdadera imagen de la Argentina», celebró el presidente de la FIFA ante las cámaras de la televisión. Henry Kissinger, invitado especial, anunció:

—*Este país tiene un gran futuro a todo nivel* (1995:175).

Por otro lado la espontánea y masiva movilización de millones de argentinos en las calles por la celebración del Mundial del 1978 fue interpretada y analizada en general por escritores e intelectuales como un directo apoyo a la Junta Militar, poniendo el acento en la culpabilidad de las masas por victorear a la dictadura y por consiguiente su complicidad.

Este tipo de análisis deja de lado la complejidad de los mecanismos de consenso y la identificación de los enlaces que producen un momento en donde todos los elementos coinciden en un código común, lo que podemos entender como “momento cultural”. Gramsci plantea que el “momento cultural” es el alcance de una ‘unidad socio-cultural’, en el cual una multiplicidad de intereses disgregados y heterogéneos se sueldan sobre la base de una común concepción del mundo, ya sea ‘permanente o transitoria’ (1975: 27-29). Esto nos ayuda a entender y a explicarnos, porque algunas políticas de la dictadura aparecieran en determinados momentos como populares o

familiares sin que por ello signifique que militares y civiles compartieran los mismos objetivos políticos o culturales.

Gramsci's analysis of consensus probes the familiar aspects of fascism in civil society. The challenge of identifying the complex aspects of conformity to social practices led Gramsci to probe the ways in which ideas and behaviour appear as reasonable, as "the way things are" (Landy 1986:55).

Justamente estos son los mecanismos culturales de coerción que juegan el rol de legitimizar el poder dictatorial más allá de la violencia armada. Aquí reside la importancia crucial que tenía para la dictadura todos los aspectos que hacían a la cultura en general, a los medios y a la lengua. Precisamente, Gramsci en un artículo llamado 'El lenguaje, la lengua y el sentido común', plantea que el lenguaje y la lengua deben ser puestas "técnicamente" en el primer lugar (1975b: 27-29); para él, el lenguaje era cultura y filosofía también para el nivel del sentido común, un elemento central para crear la percepción y actitudes que convirtieran los objetivos militares en 'históricamente verdaderos y universales'. 'Así deviene la importancia de la lingüística en general, es decir el alcance colectivo de un mismo "clima" cultural' (Gramsci, 1975 b: 27-29).

Se podría plantear que La Junta no necesitaba de anuencias y consensos porque en un régimen militar a diferencia de un régimen democrático, la violencia y la represión son los elementos que determinan el poder y el control del Estado. Tal vez sea redundante decir que la preocupación del poder militar, no es ganar espacio y credibilidad por los medios políticos sino, por medios violentos, autoritarios y a

través de las armas. Sin embargo, para aniquilar la ideología del enemigo, e imponer una propia los militares necesitaron trabajar en el campo ideológico. Por otro lado necesitaron consolidar una cultura hegemónica, en base a un consenso en las esferas del poder con miras al consentimiento social. La hegemonía cultural militar tenía que producirse en base a una política que tuvo objetivos claros: la desarticulación de la red subversiva en todos los ámbitos y la diferenciación con el peronismo en cuanto a símbolo del campo popular e institucional. Es decir fue una tarea global de la dictadura que produjo un sistema de valores central en el mapa cultural y político dominante en un momento hegemónico.

No quiero plantear con esto que este proceso hegemónico pertenece solo al régimen dictatorial sino que por el contrario en toda época particular hay una tendencia dominante de valores. Lo que quiero señalar es que esta imposición, a diferencia del régimen democrático, se hace a través de una represión totalitaria y no a través de concesiones o demagogias, sino que se impone un sistema 'central, efectivo y dominante' con los métodos violentos de una guerra. En otras palabras, el golpe arrebató mediante la violencia el poder del Estado, se apodera de los medios de comunicación e instituciones culturales, para controlar hasta el uso más íntimo del lenguaje.

La misma utilización de la propaganda política es parte del proceso violento de una guerra psicológica que no está separada de un proceso de conjunto. En un estudio sobre los efectos de la guerra psicológica León Rozitchner plantea que:

En el ámbito de la “paz” política se trata de imponer un “universo cultural” que organice la totalidad de lo real desde las fuerzas armadas. Están así aliadas y unidas en una misma acción con los poderes que abarcan todos los campos de la información, de la política, de la economía, de la religión, de las relaciones sociales, de la educación, y hasta de las relaciones sexuales: el trabajo de construir la “verdad” histórica en su contrario, organizando represivamente su despliegue (1990:15).

Se hace interesante rescatar en particular la definición de “universo cultural” y relacionarlo al concepto de hegemonía, en cuanto que se unen en la idea de que el cambio de sistema replanteó un conjunto de prácticas, una reorganización cultural llevada adelante por los militares como totalidad, para dar vida a un conjunto de valores dominantes. Raymond Williams señala que:

For hegemony supposes the existence of something which is truly total, which is not merely secondary (...) but is lived at such depth, which saturates the society to such an extent, and which, as Gramsci put it, even constitutes, the substance and limit of common sense for most people under its sway (...) (1980:37).

Entonces podemos ver que desde el Estado se desenvolvía una estrategia global y hacia todos los campos que concretaba la existencia de un proceso total y se apoderaba del conjunto de la consciencia social al punto de la saturación. Ya que el control de los medios de comunicación se organizó al servicio de la producción de una guerra psicológica cuyo objetivo final fue ‘dominar la voluntad del otro’

(Rozitchner 1990:15). La manipulación de la prensa al servicio de presentar una realidad diferente a la que existía, se empeñó en representar una realidad ficticia que por un lado sirviera al encubrimiento completo del genocidio militar y por el otro a la descripción de un país en caos, cuyos responsables eran las “fuerzas subversivas”.

Pongamos el énfasis en “fuerzas subversivas” para hacer resaltar y denotar lo etéreo de la construcción de lo subversivo, de parte del Estado. En sus discursos, la subversión no era precisamente un grupo guerrillero armado o una organización en concreto, sino que era algo más abstracto, un mal que recorría la sociedad. De hecho, muy pocas veces se nombraba la palabra guerrillero, o los nombres de Montoneros, o ERP, más bien nombrar la guerrilla era como un tabú. En cambio se utilizaban palabras como: extremismo, delincuencia, grupos subversivos o enemigo, como para plasmar la idea de que la subversión podía adquirir cualquier forma: ‘Combatiremos la subversión cualquiera sea la forma que adopte’ (Videla: 23.4.76). Los discursos oficiales preferían usar metáforas y alusiones, como por ejemplo la muy famosa comparación del país con un cuerpo enfermo, se infundía reiteradamente la sensación de que en el país había una infección que había que curar, implicando que se adolecía de un mal trágico. Se insistía en plasmar la imagen de que la sociedad argentina era un cuerpo enfermo, infectado y expuesto a un largo tratamiento medico de desinfección. Al respecto la historiadora Nancy Caro Hollander plantea que los militares argentinos fueron inspirados por el uso de la metáfora de la enfermedad que había sido ampliamente utilizada en la década del 50 en América llamando ‘infección a la revolución cubana’ y ‘el cáncer guatemalteco’ al gobierno de Arnez en Guatemala (2000: 140). También, Marguerite Feitlowitz en su libro *A Lexicon of Terror* hace una interesante observación porque relaciona el uso que se hacía en

Argentina de palabras relacionadas a la salud como ‘el silencio es salud’ o ‘las locas de plaza de mayo’, a la teoría, neo-nazi ‘germ theory’ (1998:32). Guillermo O'Donnell en el artículo *Democracy in Argentina: Macro and Micro*, (1982:52) también analiza que para los militares argentinos la ‘infección subversiva’ se encontraba no sólo en la macro arena política sino también en el micro contexto social.

En suma, el uso de estas imágenes y asociaciones sanitarias se reconciliaban con la idea de que todo lo que era violencia, de parte de los militares o de las bandas de ultraderecha, aparecían como anticuerpos producidos por la infección subversiva; por lo tanto era necesaria. En consecuencia, se echaba un manto de humo sobre la realidad que hacía del mal algo intangible, por ende más temeroso, ya que se creaba la idea de que existían fuerzas subversivas como si fuesen fuerzas del mal que actuaban bajo estas realidades borrosas. Sin ninguna duda todas estas alusiones contribuían a la cimentación de una ‘cultura del miedo’ que intentaba apoderarse de todo el espectro social. En general, se ha planteado que el principal medio de la guerra psicológica fue la propaganda, un permanente bombardeo de frases y eslóganes oficiales que se repetían como las siguientes: ‘ningún ciudadano está revelado de su puesto de batalla contra la subversión’; ‘Padres: ¿saben ustedes donde están sus hijos ahora?’; ‘¿Ud. sabe qué lee su hijo?’ Es decir, un cuerpo de mensajes que tenían como centro el desarrollo de una mentalidad paranoica urgía a la población a controlarse unos a los otros, promoviendo la desconfianza entre las personas y creando la idea de que cualquiera podría ser parte de una red de conspiraciones guerrilleras: habría que agregar a esto, que si bien la propaganda fue esencial en la guerra psicológica mucho más eficaces fueron los hechos y las acciones porque el

genocidio, la desaparición de personas, los crímenes fueron el motor de la guerra psicológica en cuanto transmitieron el mensaje mediante la acción de lo que estaba permitido hacer y lo que no. Lo mismo podemos decir de la represión selectiva que apuntó a reprimir a dirigentes obreros y estudiantiles para silenciar las voces opositoras y para propagar el mensaje de que esta realidad no debía ser repetida.

Podríamos decir que, con estas mismas armas, violencia y propaganda, se abordó la selección del pasado y la transmisión de una tradición que reflejara sus intereses. Lo que Raymond Williams llama “selective tradition”(1980:39) es decir que lo que la cultura dominante trasmite como tradición pasa por una selección que excluye e incluye ciertas prácticas y significados. Este proceso en la dictadura funcionó de la siguiente manera. El Estado pretendió funcionar como sostenedor de la continuidad de una tradición, al mismo tiempo que intentó producir una ruptura en la memoria colectiva. Con estas directrices seleccionó los hechos que pudieran construir una interpretación del pasado acorde con su política para oficializarlo. En consecuencia, a la violencia ejecutada para asesinar una generación de dirigentes, le acompañó una selección de narrativas, en busca de asentar un discurso que interrumpiera el anterior. En una elaboración sobre la relación del Estado y la literatura, Ricardo Piglia plantea que entre la literatura y el Estado hay una tensión de dos tipos de narraciones. Se podría decir que el Estado, también, narra y construye ficciones ‘el estado necesita construir consenso, necesita crear historias, necesita crear cierta visión de los hechos’ (Piglia1999: 3).

El hilo conductor del armado de estas historias fue el de contar una historia oficial donde los héroes, los militares, aparecieran como los salvadores de la patria. Por

sobre todo, una historia que impusiera los valores cristianos por sobre ideologías marxistas o populistas. Si profundizamos aquí recobra nuevamente sentido poner la elaboración de la historia oficial dentro de los marcos de una “lucha cultural” para enfatizar de que hay factores centrales en pugna que producen una disputa polarizada, en especial contra el pasado “populista”, el pensamiento crítico y todo movimiento que altere la paz de un mundo equilibrado, recordemos que los militares tenían la misión de poner fin al caos y restablecer el orden nacional. Entonces estos son los temas centrales que alientan los mecanismos de la elaboración de una historia oficial como marco referencial, como eje conductor, de la reconstrucción del pasado nacional.

Elizabeth Jelin, en *State Repression and the Struggles for Memory*, plantea que en cuanto al establecimiento de una historia oficial, hay que prestar atención a los conflictos y disputas que existen en relación a las interpretaciones del pasado y al proceso en el cual algunas narrativas desplazan a otras y se transforman en hegemónicas (2003:27). Tomando en cuenta esta reflexión podríamos decir que, en cuanto a las esferas del poder, la historia oficial militar cobró hegemonía al desplazar una historia de connotaciones populares, pero para que este desplazamiento se lograra, se necesitó de un momento concreto. En otras palabras, la crisis del tercer gobierno peronista, la represión y matanza de una generación de activistas, abrieron las posibilidades para que la dictadura haya contado narrativas y creado metáforas que pudieran empalmar con momentos oportunos donde esta circulación de historias pudiera convertirse en una realidad.

En definitiva, aún bajo las armas y la violencia, el Estado necesitaba ganar consenso para afirmar su poder. No estaba predeterminado que los objetivos castrenses pudieran llegar a su realización, sino que dependía de una compleja relación entre el Estado y la sociedad, de un momento histórico específico dónde sus historias pudieran expandirse, Gramsci planteaba que el momento hegemónico se logra cuando ‘los valores de la burguesía se transforman en sentido común’ (1975a: 28-29).

Precisamente esta definición nos ayuda a darle un sentido de proporción, y a encontrarle una lógica al vuelo que montaban las historias militares percibidas como triunfos intocables. Podríamos sintetizar esta idea de la siguiente manera: los militares desarrollaron su actuación en un particular momento de la historia argentina, de convulsiones políticas y polarizaciones, apelando a la necesidad de estabilidad y coherencia de la sociedad en su conjunto, en especial al de la clase media. De esta manera se contaron historias pasibles de ser aceptadas que fueron armando un entramado de fuerzas ficticias que acompañó la política militar.

MOMENTO HEGEMÓNICO MILITAR: SITUACIONES LÍMITES E ILUSIÓN

Muchas veces para explicarse el golpe de Estado se ha pensado en la complicidad y el apoyo de grandes sectores de la población hacia la dictadura, como si existiese una alianza implícita entre la población y los militares. De la misma manera se ha planteado la complicidad de la clase media en hacer oídos sordos frente a la situación o directamente en apoyar el golpe. En realidad, podríamos plantear que hubo una percepción general que culpabilizó a la sociedad civil por recurrir a mecanismos de negación e indiferencia frente a la posibilidad de que algo malo estaba sucediendo

como si realmente se hubiera echado un manto de silencio sobre el horror. También, muchas veces será puesto en un primer plano como una demostración de la pasividad de la gente, no sólo el hecho de que no hubo movilizaciones callejeras que enfrentaran al golpe, sino que hubo actitudes negativas más básicas como las de: “no ver”, “no hablar” o “no escuchar”. Entonces, a la hora de explicar este silencio, se los ve como consecuencia de la negación, la infantilización, o como parte del autoritarismo estatal que se infiltraba en el tejido de la sociedad civil creando discursos represivos entre las relaciones humanas, por ende, la responsabilidad cae sobre el sujeto haciéndolo cómplice y culpable. En otras palabras, la idea que la pasividad, la negación, la ceguera de la gente y el autoritarismo reinante en la sociedad civil fueron centrales para que el golpe sucediera es una percepción relevante de la época y la encontraremos una y otra vez a la hora de hablar del tema. Entonces aquí tenemos un nudo de la interpretación general que es necesario desatar si queremos fundamentar la existencia de la resistencia a la dictadura.

También hay una serie de análisis que describen las tendencias sociales que permitieron y mantuvieron al golpe, que nos hacen reflexionar sobre la relación del Estado y la sociedad civil. Guillermo O'Donnell plantea que no sólo hubo un gobierno despótico sino que: ‘there was also a society that during those years was much more authoritarian and repressive than ever before.’ (1997:54). Es decir, no hubo sólo un gobierno represor sino que las improntas dictatoriales se encuentran en el seno mismo de la vida social y de los individuos. Esta lectura se conecta a otras reflexiones que describen la época como por ejemplo, la infantilización social que actuó en contra de la consciencia colectiva al arrastrar al individuo a vivir en su propio caparazón y no resistir al golpe: ‘Las dictaduras militares infantilizaron psicológicamente a los

ciudadanos' (Hollander 2000:168); 'It was, in effect, an infantilization of each individual member' (Buchanan 1987:374); 'the repressive and infantilizing traits of many families were accentuated during this period' (O' Donell 1997:54).

Por otro lado, también hay opiniones generales de intelectuales y artistas que puntualizan la indiferencia social y el silencio como elementos sostenedores del golpe. En una entrevista para CELCIT, el dramaturgo Eduardo Pavlowsky recalca que bajo la dictadura 'una gran protagonista fue la complicidad civil. Durante 1976 y 1977 yo iba todavía a la cancha, a la de Ferro y la de Independiente, del que soy fanático. Nunca oí hablar de la dictadura en esas tribunas. La hinchada parecía ajena' (Pavlowsky: 08-04-06). Este punto de vista se hace más sólido si se toma en cuenta el apoyo explícito de intelectuales al régimen militar.

Sin dudas, la intervención del Estado en el campo cultural fue posible por la contribución activa de funcionarios con los cuales el gobierno mantuvo su interferencia y su control en diferentes instituciones. En otras palabras, contaron con una buena cantidad de interventores culturales e intelectuales que trabajaron para mantener la línea oficial. Así lo demuestran una cantidad de declaraciones que fueron públicamente conocidas como la siguiente: 'Creo que por el momento necesitamos unos 200 años de dictadura' (Borges: 1976)²². También apareció como un hecho de buenas relaciones entre intelectuales y el gobierno una reunión a muy pocos meses del golpe. El 19 de mayo de 1976 en la Casa Rosada en la cual participaron Videla, Jorge Luis Borges, Ernesto Sabato, Leonardo Castellani y el presidente de la SADE, Horacio Ratti. Según indica la versión de Clarín del 20/05/76 en dicha reunión quedó

²² Jorge Luis Borges en una entrevista con Bernardo Neustadt <http://neustadtentrevistas.blogspot.com/>) Visitado en el 2006.

manifestada la preocupación de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) por una decena de intelectuales que se encontraban a disposición del Poder Ejecutivo, así como por la situación de los escritores Haroldo Conti y Alberto Costa, de quienes se ignoraba el paradero. Sin embargo, luego del encuentro, Sabato y Borges hacen declaraciones de este tipo: ‘Le agradecí personalmente el golpe del 24 de marzo’ (Borges: 1976); en cuanto a Videla, dice Sabato: ‘Excelente. Se trata de un hombre culto, modesto e inteligente. Es un general con civismo. Me impresionó la amplitud de criterio y la cultura del Presidente’²³.

Es decir que unos cuantos elementos, tanto institucionales como sociales, retratan la idea de la existencia de un vasto apoyo social a la dictadura. Si bien todos estos elementos fueron parte de las tendencias sociales desarrolladas bajo el golpe, tendrían que enmarcarse dentro de una visión de conjunto de la reacción colectiva, porque al mismo tiempo hubo formas de resistencia. En principio, de todas estas interpretaciones hay que diferenciar el rol histórico de sectores de la clase media que sirvió al golpe, de la consciencia o de la actitud colectiva. Ya que muchos de los elementos que aparecen como pro-dictatoriales podrían estar denotando la existencia de realidades y lecturas contrarias. Así como el “no hablar” o “no ver” son parte de un mecanismo de defensa, también pueden ser parte de estrategias de supervivencia muchas veces políticas, y en este sentido son actitudes que conspiran contra el golpe y no a favor de él. Si lo vemos desde este punto de vista, no se puede esperar que en un recinto masivo de una cancha de fútbol haya una ruptura pública del silencio con una denuncia antidictatorial, porque lo que debería haber primado era el miedo, el disimulo y la argucia; por lo tanto el silencio, pero también la conspiración.

²³ Declaraciones publicadas en el diario La Nación el 20 de mayo de 1976, en *Decíamos ayer*, 1998:126-27.

De la misma manera podemos entender la diversidad de comportamientos que se desprenden de la clandestinidad: la creación de personalidades falsas, las actitudes conspirativas, las amistades secretas, la simulación, la mentira y el silencio, constituyen un universo de lenguajes y signos de la resistencia a la dictadura. Ahora bien, este universo se desarrolla en momentos límites en donde la sociedad está presa por el miedo y se encuentra en una situación extrema producida por una sangrienta represión, y esto es lo específico. En consecuencia, lo que hay que observar son los efectos de la cultura del terror, que genera múltiples signos, que incluyen también los mecanismos de defensa que la población utiliza para distanciarse.

Es por eso que tratar de categorizar una de las reacciones, como por ejemplo la infantilización y generalizarla, nos vela el panorama, estrechando la capacidad de interpretación, reduciendo todo a las deficiencias y culpas del sujeto sin tener en cuenta la presión objetiva del totalitarismo y sus consecuencias. Lo fundamental para nuestro análisis es tratar de observar desde una óptica cuya clave de interpretación subyace en la comprensión de que no se está frente a una situación “normal” y esta especificidad es nuestro punto de partida ‘No parece que pueda hablarse de oposición en el sentido estricto. Estamos frente a una situación más elemental de resistencia y supervivencia física (...)’ (Garretón 1990:31). Este tipo de precisión la encontremos como marco de estudio en los trabajos editados por Martín Baró para la Universidad de San Salvador de Psicología Social, donde se presenta un panorama vasto sobre las reacciones humanas en situaciones de guerra y represión. En el caso de las dictaduras del Cono Sur se analiza en profundidad las consecuencias militares que crean

condiciones de vida extremas y cómo la inseguridad y el miedo forman el contexto histórico.

También, la historiadora Nancy Hollander, en una investigación sobre la psicología del trauma social, explica que el recurso de la negación es un mecanismo de defensa inconsciente que se pone en marcha para la prevención del reconocimiento de la amenaza. Se ponen en juego mecanismos de disociación para sobrevivir al horror y a la adaptación a un sistema autoritario (2000:167).

En consecuencia, plantearemos este proceso desde otro ángulo y en función del análisis de esta tesis, ya que justamente son éstos los mecanismos que configuran la producción artística. Bajo los primeros años de represión, entre 1976-1979, lo que primaba en la consciencia y el accionar colectivo eran los elementos de evasión, como el “no ver” y se podría decir que fueron momentos en los cuales la población quedó atrapada en las redes del terror, como consecuencia de la violencia del Estado. Hannah Arendt, en *Los orígenes del totalitarismo*, explica cómo la propaganda totalitaria prospera en la fuga que hacen las masas de la realidad a la ficción y plantea que: ‘antes de poder rodearla con una cortina de hierro para impedir que el más leve rumor externo perturbe la espantosa tranquilidad de un mundo enteramente imaginario, ellos poseen ya, gracias a la fuerza de su propaganda, la fuerza de segregar a las masas de la realidad’ (1979:488). Gramsci también desarrolla estos aspectos cuando explica los mecanismos que llevan a la construcción de un sentido común, la síntesis que Marcia Landy hace del concepto de Gramsci es apropiada para este análisis: ‘He defines common sense as containing fragmentary ideas, a collage of opinions and beliefs, giving the illusion of a coherent world view and of acting which is not at all coherent and certainly not critical’ (1986:57).

Y esto precisamente es parte del conjunto homogéneo que logra adquirir la dictadura, pues se produce un momento específico de indulgencia hacia las ficciones montadas por el Estado. Interpretar la actitud silenciosa de las masas, como un apoyo a la dictadura y más aún culpabilizarla de esto adjudicando comportamientos como el infantilismo a una idiosincrasia argentina, es limitar el análisis de cómo el Estado de terror produce su control hegemónico. Y esto es un proceso complejo entre el Estado y la sociedad civil, cuyo deseo de encontrar un sentido de normalidad y aliviar el sufrimiento por los golpes producidos crea el espacio para que los cuentos militares prosperen. Las tendencias evasivas parten del dolor y el miedo, y aquí reside la relatividad del suceso de la narrativa militar.

Estos procesos facilitaron que el Estado de terror, incapacitado de proveer una historia real con bases políticas e ideológicas sólidas, haya podido contar historias superficiales y mentirosas que se hicieran parte de un sentido común. En su análisis de cómo la propaganda totalitaria evoca un mundo mentiroso de coherencia apelando a la necesidad de la mente humana más que a la realidad, Arendt especifica que existen puntos de dolor y elementos verídicos que crean las condiciones para que este mundo de mentiras aparezca como factible. 'De estos puntos dolientes las mentiras de la propaganda totalitaria extraen el elemento de veracidad y de la experiencia real que necesitan para colmar el abismo entre realidad y fantasía' (Arendt 1979:488). En consecuencia, los militares actuaron como si fueran los jefes de la relación entre la política y la ficción. De esta manera, pusieron en marcha una maquinaria de narraciones, propaganda y ficciones que afectaron todo el sistema simbólico en un intento por truncar una dinámica radical y producir una nueva historia oficial donde

las protestas y las clases subalternas dejaron de ser las protagonistas y la escena política pasara victoriosa a mano de las fuerzas armadas argentinas.

De alguna manera, gozaron de “momentos hegemónicos” para controlar el poder y lograr que ciertas historias se transmitieran y se convirtieran en “sentido común”. ‘El Estado construye ese tipo de relatos que bajan a la sociedad y se constituyen en la sociedad como tales’ (Piglia, 1999:4). Historias que partían de algunos hechos reales, pero se las armaba para que avalaran la propaganda militar. Así, durante los primeros años de gobierno de facto algunas metáforas y frases como la de que el país necesitaba una “mano dura” cobraron consenso. Aún más, algunas historias circularon con mucha credibilidad, la historia de un mundo en guerra entre el terrorismo y los salvadores de la patria: la Junta Militar. Fue la historia de los buenos y los malos, el gran escenario fue la guerra sucia, “los subversivos” de un lado y los militares de otro. Todo estuvo al servicio de esta ficción. En especial los medios de difusión que no sólo lograron un colosal encubrimiento de lo que sucedía en realidad, sino que contribuyeron en retratar la historia oficial²⁴.

Cotidianamente, se mostraban por los medios de difusión escenas trágicas como atentados a cuarteles del ejército, armas encontradas en locales sindicales y escuelas, grupos de cadáveres hallados por doquier, tiroteos entre extremistas y fuerzas del orden, abatimientos de extremistas. Por el otro lado, los militares aparecían ponderados con emblemas nacionales trayendo al país seguridad, orden y limpieza. El invento de una gran conspiración terrorista que había que exterminar fue la razón

²⁴ Para un completo panorama de la prensa bajo la dictadura ver Zubieta- Blaustein *Decíamos Ayer. La prensa argentina bajo el proceso* (1998). También, para un análisis académico, sobre los usos de la prensa, ver Knudson, Jerry, ‘Veil of Silence the Argentinean Press and the Dirty War, 1976-83’ en *Latin American Perspectives*, Vol. 24, No. 6, ‘Argentina under Menem’. (Nov., 1997), pp. 93-112.

central del golpe. Alrededor de esta trama se organizaron todo tipo de metáforas, historias y alegorías, que convivían con la población y se hacían parte de ella.

Tenemos una serie de consignas y frases hechas que circulaban en la sociedad con comodidad y que se hacían eco de la voz militar como la conocida expresión “y... algo habrán hecho”, que se refería a la sospecha de que las víctimas de la represión eran culpables de algo y que de alguna manera se habían merecido la represión o “los desaparecidos deben estar paseando por Europa” o “no te metás”, que simbolizaban una tendencia general de expresiones que recorrían la sociedad. Varios mensajes solapados lanzados hacia la población como “el silencio es salud”, fomentaban sistemáticamente la desinformación y el ocultamiento de las ideas, hechos o conocimientos. Inevitablemente todo esto contribuyó, entre otras cosas, a la despolitización y la formación de un tejido clandestino, en el cual la sociedad de conjunto se desarrolló.

En suma, los militares alcanzaron un momento hegemónico cultural, que gestó una asimilación de mecanismos represivos y violentos sobre el campo cultural y político. En consecuencia, podríamos decir que lograron un relativo éxito en su intento por interrumpir la dinámica y el hilo conductor de la conciencia colectiva de los años anteriores. Pues, ésta se distinguía por su carácter impugnador y contestatario. El golpe desarmó esta realidad. Sin embargo, esta ruptura fue coyuntural; lejos estuvieron los militares de recomponer y producir un sistema de valores efectivos que perdurara más allá del periodo de violencia. Para decirlo en otras palabras, alcanzaron un momento específico de hegemonía cultural, pero no pudieron ejercitarla más allá

de su régimen de terror. Y su régimen de terror se refraccionó en mecanismos represivos que gravitaron sobre el conjunto de la sociedad.

CAPÍTULO III

CLANDESTINIZACIÓN, MILITARIZACIÓN Y RESISTENCIA CULTURAL

De los capítulos anteriores se desprenden una serie de elementos claves que desarrollaremos ya que marcaron las tendencias centrales que contextualizaron la producción artística y la resistencia. Ellos pueden ser subrayados y sintetizados de la siguiente manera: la supresión de la esfera pública, el oscurecimiento de la realidad, el ocultamiento, la clandestinización y militarización del espacio y el lenguaje. También, vamos a contextualizar la resistencia cultural buscando en el plano de la resistencia nacional y general, los aspectos esenciales que nos ayuden a delinear sus características específicas. Finalmente, comenzaremos a introducir e insertar al TiT como parte de una cultura emergente surgida de la resistencia antidictatorial.

En primer lugar nos encontramos con la supresión de la esfera pública, lograda a través de la desaparición de los partidos políticos, las organizaciones sindicales y el control por el Estado de los medios de comunicación. Precisamente porque los partidos estaban completamente prohibidos, públicamente desarticulados, y golpeados por la represión; la actividad política buscó sobrevivir por otros canales, a veces refugiándose, anidándose en los espacios culturales y académicos. Si bien los militares prohibieron a todos los partidos políticos²⁵, inclusive a los conservadores, la gama de partidos que sufrió los golpes más duros abarcó desde el peronismo hasta el trotskismo, es decir, la izquierda y el peronismo de izquierda, con sus respectivas tendencias.

²⁵ Junta Militar, República Argentina, Documentos básicos y bases políticas del PRN, pp.13-24.

De esta forma los círculos artísticos e intelectuales tuvieron que lidiar con el peso de la actividad política. No sería erróneo afirmar que el bagaje de la política, las estructuras, las ideologías, las formas de organización, la militancia, los programas y consignas, entraron con su peso en la arena cultural. Si bien en un sentido general la política era más ilegal que la actividad cultural, ésta no gozaba de libertad, sino por el contrario, las listas negras, las censuras, el control policial, empujaron a los intelectuales y estudiantes a trabajar teniendo en cuenta su seguridad. Aunque los partidos contasen con formas más elaboradas de clandestinidad, los primeros también creaban sus propias estrategias.

Existió una represión general y específica que arrastró a la sociedad en su conjunto a cuidar de su seguridad física. En consecuencia, toda la vida pública e individual se vio afectada por la desinformación, el aislamiento y la confusión cuyo principal daño fue el oscurecimiento de la realidad. Entonces podríamos tomar la oscuridad como palabra clave de la época. En este sentido es vital hacerse eco de la definición de Hannah Arendt de ‘tiempos oscuros’ es decir, los momentos en los cuales ‘la esfera pública se oscurece y el mundo se vuelve incierto’ (2006:57-58). Esta idea, que también se sintetiza en el título de su libro *Hombres en Tiempos Oscuros* (1968) es tomada del poema de Bertolt Brecht, *To Posterity*, que se refiere a cómo los horrores sucedidos en la primera época nazi en Alemania y en ausencia de resistencia, podían ser encubiertos, a través de la propaganda y doble propaganda (Green 1997). Ahora, nosotros la recogeremos para esta tesis para subrayar una clave de lectura de los símbolos en el periodo dictatorial, que nos permita armar una trama que pertenezca a lo sucedido con la necesaria percepción de que lo que se está estudiando son situaciones poco claras u oscuras.

Muchas veces se escucha sobre las dificultades en detectar las secuelas de la represión en la producción artística y cultural bajo regímenes totalitarios, por ende se sacan conclusiones esquemáticas y lineales que hacen nuestros análisis superficiales. Lo esencial es entender que hay un límite de la interpretación como también hay un límite para la transmisión de la experiencia. En consecuencia, descifrar los símbolos culturales o políticos es un proceso complejo. Por eso es central tomar en cuenta que se trabaja con y desde esos límites: desde el momento que la coerción actuó cercenando la esfera pública, el campo cultural fue inmerso en una clandestinidad general que alteró los espacios, los símbolos y la cultura en general.

En consecuencia, podemos afirmar que el ocultamiento fue parte central de la estrategia militar. Hubo ‘una dinámica de clandestinización del accionar represivo propio del sistema de desaparición’ (Invernizzi y Gociol 2002:47). Es decir, junto a la militarización de la vida civil y del país se desarrolló una dinámica de clandestinización general, tanto en el campo militar como en el civil, que empujaba a los individuos al aislamiento y a la confusión. Si se hace una topografía y se aumenta la lente sobre el mapa social geográfico de la época vemos que casi toda la vida del país se desarrollaba en espacios públicos y secretos. Inclusive los hombres de armas necesitaron encubrirse ellos mismos, como así también copar espacios físicos para poder planear sus masacres, para organizar sus campos de concentración, y para esconder sus cadáveres. Todavía hoy seguimos, literalmente, desenterrando la historia de los subsuelos, de los sótanos, de los subterráneos.

Hubo un proceso de clandestinización general en el país, en el cual los militares también elaboraron estrategias de ocultamiento para su propio accionar secreto. Como consecuencia produjeron lo que yo llamaría una clandestinización espacial y léxica en su propia órbita. Es decir, los más de 550 centros de detención, encontrados a lo largo y ancho del país fueron clandestinos y eran llamados con nombres bonitos que evocaban lugares hogareños, familiares, o tranquilos, pero en realidad ocultaban la verdadera naturaleza de campo de concentración estos eran algunos de los nombres: La Casita, El Refugio, La Perla, La Escuelita. Asimismo, el vocabulario que se utilizaba era para encubrir términos que podrían delatar su accionar ilegal y para esconder información o dar a entender otra realidad. Por ejemplo, *chupado* (raptado, desaparecido asesinado), *parilla* (mesa de tortura), *operación* (secuestro), *enfermería* (lugar de tortura) *boleto* (asesinado); palabras que no sólo se utilizaban en los campos de concentración sino que eran parte del bagaje lingüístico de las fuerzas de seguridad. También la mayoría de los documentos encontrados hoy en día habían sido escondidos y clasificados como secretos, como por ejemplo los Informe Banades, o los llamados archivos del terror de La Operación Cóndor.²⁶

El espacio físico copado por la dictadura no sólo se limitaba a lo público e institucional sino que ésta necesitó para su accionar kilómetros y kilómetros de espacios ocultos. Sólo con enfocar la lente topográfica sobre la misma Capital de Buenos Aires, veremos que paralelo a la línea de metro por debajo de las grandes y famosas avenidas se habían construido diferentes campos de concentración. Espacios comunes y espacios públicos como comisarías, escuelas, garajes, edificios, hospitales, aeropuertos, intendencias, hoteles y barcos se habían transformado en centros secretos

²⁶ Para un glosario más completo ver, *Lexicon of Terror* (1998: 51- 60).

clandestinos. En 1977 hubo una petición del Sindicato de Enterradores de Córdoba, donde declaraban que el crecimiento en números de cadáveres descargados en los cementerios era tan veloz que los enterradores no daban abasto para enterrarlos y en consecuencia los cuerpos quedaban apilados descomponiéndose en los depósitos de las morgues (CONADEP 1984: 244). Mordazmente podríamos enfatizar que no sólo necesitaron la tierra y las fosas para enterrar a los muertos sino que se sirvieron hasta del océano Atlántico para encubrir sus delitos.²⁷ Sin ir más lejos, la misma Operación Cóndor fue en esencia una red de dictaduras del Cono Sur que traspasaba los límites geográficos nacionales.

La clandestinización, se impuso a todos los niveles culturales porque desde el momento que la esfera pública fue cercenada la mayoría de los sectores artísticos y culturales fueron empujados a espacios secretos. Por consiguiente lo que se transformaría en oficial y público sería todo lo que entrara dentro de la órbita homogénea del control militar y lo que siguiera los lineamientos de la propaganda militar. El espacio oficial en el campo cultural se mantuvo y fue hecho en base a la violencia y a la censura, esto rearticuló un mapa cultural oficial todo lo que se hacía fuera de esta órbita era marginal o secreto; es por eso que inevitablemente se produce lo que podemos definir como una clandestinización general. Se clandestiniza el espacio, el lenguaje, la producción artística, porque se oculta, se conspira, se inventa estrategias de supervivencia, en definitiva: se toma en cuenta la seguridad física para realizar alguna producción.

²⁷ En el sitio <http://www.memoriaabierta.org.ar/principal.php> se puede visualizar una topografía de 170 campos de concentración en el interior del país y Capital Federal.

La militarización y clandestinización de la ciudad hicieron que haya un movimiento, una circulación conspirativa por las calles, porque no sólo transitaban carros de asalto, patrulleros y soldados sino que al mismo tiempo había una vigilancia taimada de las fuerzas de seguridad de civil, que circulaban a pie o en automóviles mezclándose entre la gente, familiarizando la vigilancia. Cómo también los famosos Ford Falcón verdes que recorrían la ciudad en forma amenazante y sin disimulo. También la señalización de la ciudad nos muestra su carácter militar, unas cuantas paradas de autobuses se llamaban “Zona de Detención”, algunos lugares tenían carteles que advertían “Zona de Peligro” o “Deténgase”.

En este sentido Ricardo Piglia analiza las señalizaciones viales como relevantes en el proceso de militarización, cuenta que cuando regresa al país después de un viaje a Estados Unidos, en 1977, lo primero que lo impresiona cuando sale a dar un paseo por la ciudad es que los militares habían cambiado el sistema de señales. En lugar de los viejos postes que indicaban las paradas de colectivo habían puesto unos carteles que decían: Zona de detención ‘tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza se aparecía insinuada y dispersa por la ciudad .Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada (...). La ciudad se alegorizaba.’(1993:159)

Piglia ve estos códigos como amenazas explícitas pero invisibles y esta conclusión la podemos aplicar para analizar otras improntas como es la del control de las paredes y las publicidades. Las pintadas políticas en las paredes de la ciudad, que caracterizaban la etapa anterior, desaparecieron y las paredes eran controladas y lavadas sistemáticamente ; estaba prohibido penalmente cualquier tipo de inscripciones en los

muros y frentes. Además, por doquier se veían anuncios, en cartelones gigantes, que estimulaban el miedo como el de la D.G.I.(Dirección General de Impuestos) que era una foto de un tanque de guerra que aplastaba a los evasores de impuestos, o el de los automóviles Ford Falcón cuyo eslogan decía “¿Usted sabe lo que es un Ford?”.Y así podríamos seguir con una lista larga de ejemplos. Lo esencial en este punto es entender que todos estos elementos forman parte del proceso de militarización.

En cuanto a la vida teatral, hubo una transmutación del espacio físico radical del contexto espacial en el cual los intelectuales y artistas producían porque los espacios físicos, que eran punto de referencia, se transformaron en lugares peligrosos.

Tradicionalmente en las etapas democráticas, intelectuales y artistas circulaban en Buenos Aires por la Avenida Corrientes y se reunían en bares y salas, para hacer algún trabajo, discutir, estudiar o hacer política. Estas costumbres y espacios bajo el golpe se transformaron en focos peligrosos y de represión, por ejemplo: bares como La Paz, el Faro, la Academia y otros eran allanados y vigilados en forma sistemática. Había atentados o amenazas en las salas teatrales calificadas de subversivas, que hicieron que se crearan espacios físicos al que se los identificara como lugares peligrosos; como, por ejemplo: el teatro Payró, el Teatro Picadero, La Sala Moliere, el cine Arte, el cine Loraine. También se atacaban lugares donde se ponían obras consideradas subversivas. En un testimonio escrito para la Revista *Canto Maestro*, la directora del Teatro Payró recuerda que: ‘El teatro Payró sufrió amenazas y atentados durante toda la dictadura. Una vez estábamos ensayando *Telarañas* y nos balearon la

entrada, por esa obra nos prohibieron y cerraron el teatro. (...) Así con estas vivencias hacíamos las obras.’²⁸

La autoprotección física del individuo, el cambio de identidad, la construcción de una personalidad que ocultara la verdadera. Las listas negras, la persecución y amenazas a intelectuales llevaron a que gran parte de los practicantes teatrales se exiliaran, o que tuvieran que pasar a la clandestinidad, cambiar de nombres, vivir en lugares secretos, conspirar con otros para poder producir, o esconderse. Muchos autores firmaban con seudónimos porque estaban prohibidos, como, por ejemplo, Agustín Guzzani y Osvaldo Dragún. En el encuentro Nacional de Teatro en Buenos Aires 2006, en una mesa redonda llamada *Teatro y Dictadura*, hubo muchos recuerdos que ejemplifican las condiciones en las cuales se trabajaba (Javier y Yeni: 2005). Por ejemplo, la actriz Leonor Manzo recuerda que: ‘Ensayábamos de 12 a 4 AM, incluso a veces había policías de civil que nos vigilaban’. En el mismo encuentro Eduardo Pavlovsky reflexiona sobre el exilio, diciendo que: ‘Cuando te vienen a buscar, uno se exilia. Quedarse acá era tan importante como irse’.

Bajo la presión de la censura y el miedo a los ataques violentos, la especulación de los practicantes en relación al contenido y a la forma de las obras que producían era constante, pues había una preocupación permanente. Este pequeño relato del director de teatro Francisco Javier nos muestra la tensión cotidiana que se vivía en los grupos de teatros: ‘Estábamos en plena dictadura. Esa noche temimos lo peor (...) día tras día esperamos la clausura del local.’(2005). Estas tensiones cotidianas como también

²⁸ Varios artículos y testimonios publicados en *Canto Maestro* revista por la Secretaria de Derechos Humanos de La Confederación Trabajadores de la Educación República Argentina (CTERA) reflejan una agobiante situación represiva del ambiente artístico.

la censura modificaban las obras y hacían que primaran, en las puestas, los elementos metafóricos, las escrituras elípticas, y ambiguas.²⁹

Sin embargo, muchas veces se saca la conclusión de que el ambiente artístico tuvo más espacios que otros, en especial esto lo vemos cuando se habla de literatura y teatro. A veces nos encontramos con situaciones que parecen ambiguas como, por ejemplo, que los actores y actrices que figuraban en las listas negras no podían trabajar en los medios masivos de comunicación como televisión y cine, pero podían hacerlo en teatro. Aún más, en los documentos secretos sobre el control cultural, se decía que con respecto a los teatros y espectáculos públicos en general el control del gobierno 'es selectivo y esporádico para evitar la superposición de funciones con los gobiernos provinciales' (Kolesnico: 2001). Otro aspecto de este tema es que algunos espacios públicos tuvieron un desarrollo aparentemente independiente de la dictadura. Por ejemplo, el Teatro San Martín, que era un teatro oficial, intentó mantener un perfil autónomo, e incluso muchos opinan que fue un espacio democrático que actuaba como una válvula de oxígeno. Su propio director, Staiff Kive, hoy en día plantea que:

La dictadura militar asesinaba y mientras algunos veían en el San Martín una isla democrática de resistencia cultural, otros entendían que mejoraba con recursos cosméticos la imagen de un país que se desangraba (2000)

Estas relativas libertades otorgadas al ambiente artístico no dejan de formar parte del control hegemónico militar, son parte de la coerción estatal. Efectivamente, se intenta conceder ciertos espacios "democráticos" o pintar una imagen democrática hacia la clase media y al extranjero. La presión internacional fue muy importante para que la dictadura se preocupara en maquillar una cara democrática cuidadosa y demostrar una vida cultural dinámica. Entre 1976 y 1980 fueron invitados un número considerable

²⁹ Ver, Zaya de Lima Perla 'Censura teatral en Buenos Aires durante en la época del proceso' en *Historia del Teatro Argentino*, ed.by Pelletieri, 1997:260-265.

de directores y compañías extranjeras por el TGSM. Entre otros se encuentran: Peter Brook, Dario Fo, El Teatro Negro de Praga, Tadeusz Kantor (Pelletieri 1997: 84-45). También una visita importante fue la representante de Amnesty Internacional Ariane Mnouchkine, creadora del Théâtre du Soleil de Francia, que llegaba a Buenos Aires para averiguar sobre la situación de los presos políticos.

Por otro lado, algunos aires democráticos podían ser concedidos porque los objetivos centrales del régimen ya habían tomado su propia dinámica y la red clandestina sobre la producción artística ya estaba echada. Estos espacios no estaban fuera de peligro, por lo contrario estaban expuestos a todo tipo de medidas represivas, control policial, censura y atentados. En realidad varios elementos represivos en el campo cultural aparecen como ambiguos, pero justamente estas políticas son parte del mecanismo que desdibuja la situación, poniendo al terror fuera de foco como si se siguiera trabajando para una ficción que desplace el crimen de la escena, pero el dominio militar sobre el proceso creativo se consolida. En otras palabras a pesar de las concesiones democráticas el eje hegemónico de la defensa de los valores morales y el empeño en desarticular la memoria siguió trabajando.

Por ejemplo, el eje de los fundamentos de la censura en general y la específicamente teatral se recostaba sobre la ideología de Seguridad Nacional del Estado, pues sus decretos argumentaban la defensa de los valores cristianos y occidentales. Hay una lista larga de obras censuradas y actores prohibidos bajo los mismos parámetros, sólo para dar dos ejemplos: la obra de Griselda Gambado, *Ganarse la muerte* (Julio 1976) fue censurada el 26 de Abril de 1977, catalogada por el Ente Calificador como una obra de carácter subversivo que lesionaba los valores de la familia cristiana, las

instituciones militares y promovía el caos social. Además, el decreto que censura esta obra muestra su preocupación por la profesionalidad y la inteligencia con que fue escrita: ‘la obra es altamente destructiva de los valores, con la peligrosa característica de haber sido realizada con maestría’³⁰. Como, así también, *Telarañas* de Eduardo Pavlowsky, estrenada en la sala Payró en Buenos Aires, que fue censurada porque ‘desestabilizaba la fundación de la institución de la familia’ y contaba con ‘escenas aberrantes mostradas con excesiva crudeza y realismo’ (Avellaneda. 1986:161).³¹

También, los grandes bastiones teatrales, como el Teatro General San Martín y el Nacional Cervantes dirigido por Graziano Rodolfo fueron cuidadosamente llevados hacia la despolitización. A pesar de las diferencias, ambos teatros presentaron un repertorio de clásicos y románticos en su gran mayoría europeos, norteamericanos u obras nacionales que no fueran irritantes políticamente, de la misma manera que se impuso un teatro oficial donde el público acudía como una forma de evasión cuyo repertorio fue definido como “moderno”, “serio”, “europeo”(Pelletieri 2001:1999).

Con la violencia y la censura hacia las obras teatrales y los trabajadores de teatro, se logra producir un corte o una interrupción con la politización en la cual se venía desarrollando en la etapa anterior el campo teatral. Así, lo define Pellettieri: ‘el golpe de estado de 1976 significó un corte, una interrupción en la historia de nuestro teatro’ (2001: 257)³². En efecto, el proceso de politización quedó truncado dando lugar a un teatro despolitizado, al cual la crítica elogiaba por ser un teatro apolítico y de buen

³⁰ El texto completo del decreto 1101/07 por el cual la obra fue censurada puede encontrarse, en *El poder en la crítica: lectura de Ganarse la muerte, de Griselda Gambado*. <http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent>. accedido 30-11-2006.

³¹ Para más datos sobre censura y listas negras ver <http://www.empa.edu.ar/Documentos/Jornadas/Arte>, accedido el 30-11-2006. Para un análisis de la relación entre autocensura y censura ver Graham- Jones.

³² También el mismo nombre del libro de Osvaldo Pellettieri, *Historia Interrumpida del Teatro argentino en 1949-1976* (1997), habla de la interrupción producida por el golpe.

gusto. En última instancia, el teatro sufrió el corte que sufrió la cultura y la sociedad en general. Entonces, fue parte de una devastación cultural, de un panorama resquebrajado, que recién ahora se lo empieza a investigar. Sin embargo, desde los espacios alternativos de la época siguieron trabajando las redes de producción cultural, que a pesar de la militarización mantuvieron un hilo de continuidad.

Tanto la militarización como la clandestinidad afectaron la visibilidad de la producción cultural en el pasado pero también hicieron que aún hoy y por muchos años más, se estén rastreando las consecuencias de la dictadura, en todo el ámbito cultural. Algunos historiadores afirman que todavía es muy temprano como para que este reciente pasado de terror pueda ser elaborado e incorporado a la historia argentina. Y este punto de vista constituye una clave para la interpretación de los fenómenos culturales, pasados y presentes, como plantea Tulio Halperín Donghi:

In Argentina, meanwhile, creators of drama, film, and narrative fiction did not await the historians' reassessment to start exploring the past for images and symbols that would allow them to render the searing recent experiences more bearable to themselves and their public (1988:3-24).

Si bien desde la fecha de esta cita han pasado unos cuantos años y muchos nuevos trabajos fueron tomando lugar, lo esencial permanece. Es decir, mirar el pasado dictatorial lleva consigo una gran carga de dolor y un límite real de la transmisión de las experiencias. Tomando en cuenta esta reflexión abordaremos el tema de la resistencia, cuyo principal objetivo será aportar a la reconstrucción de la historia

cultural bajo el golpe trayendo a la luz las voces de la resistencia cultural antidictatorial.

RESISTENCIA CULTURAL

En este punto iremos abordando la problemática central que subyace en esta tesis: la captación de los grados más básicos de resistencia y las situaciones límites que impidieron una narración e interpretación fluida de los hechos y experiencias. Para superar los problemas que su estudio presenta recogeremos y relacionaremos algunas experiencias prácticas y testimoniales de la época, de los sectores de derechos humanos, del movimiento obrero y del ámbito artístico.

Para estudiar el sector social de la resistencia utilizaremos el término subalterno que significa “las bases”, que fue utilizado por Gramsci para definir a los diferentes grupos sociales sujetos al dominio de la hegemonía de la clase dominante. No estaremos aplicando un concepto clasista que enfoque sólo a la clase obrera porque las consecuencias de la represión abarcaron amplios sectores de la sociedad. Por eso la definición de subalterno, la cual incluye diferentes sectores sociales, nos sirve para definir con claridad dos campos: la esfera estatal monopolizada por las fuerzas militares y el campo subalterno.

Para estudiar la resistencia no sólo nos encontramos con los límites de la información retaceada por la *clandestinización* general sino que al mismo tiempo estamos tratando con los fraccionamientos y cortes de la propia ‘historia de los grupos sociales subalternos que es necesariamente fragmentada y episódica’ (Gramsci 1975: 241). En *Notas sobre la historia italiana*, Gramsci habla de la necesidad de una historiografía

de las clases subalternas desde el momento que la historia está hecha por y para los intereses de las clases dominantes (1971:44-120). Una orientación apropiada en cuanto al caso argentino ya que lo oficial no sólo perteneció a la clase dominante, sino que lo subalterno fue reprimido con violencia.

Muchas veces se ha hablado de la falta de una historia desde el punto de vista de la clase subalterna argentina. Así lo afirma el 30 de abril del 2007 en una jornada nacional organizada por el Centro de Documentación de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA), el dirigente gremial Gonzalo Chávez:

No se puede seguir sosteniendo que la dictadura militar se fue por la única causa de la derrota de Malvinas. Esta es la nueva historia oficial que se quiere imponer en la sociedad. No nos va mal en esta lucha por la memoria, hemos obtenido algunas victorias pero hay que seguir relatando lo que nos pasó, hay que contar la resistencia sindical a la dictadura, que no se conoce.³³

Sin embargo, recién en los últimos años, algunas historias ganaron algún acceso a las instituciones, pero es de notar que si estas penetraron en el tejido oficial fue gracias a la extraordinaria fuerza de su resistencia, como por ejemplo en el caso de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que, después de años de luchas, fueron aceptadas oficialmente como organizaciones respetables y dejaron de ser difamadas con el mote de 'locas'. Es muy difícil establecer una fecha de cuándo las Madres y las Abuelas comenzaron a ser respetadas nacionalmente, pero mirándolo desde el punto de vista de la resistencia podríamos tomar en cuenta lo que ellas mismas reseñan en *Historia de las Abuelas*, que en 1996, a 20 años del golpe, comenzó un clima de incipiente

³³ Citado en el artículo 'Contar la resistencia sindical bajo la dictadura', en la página oficial de CTA en la cual se apela a que los trabajadores que hayan tenido experiencias sindical antidictatoriales a que relaten sus historias para juntar información. <http://www.agenciacta.org.ar/article4880> visitado el 30 - 5-2007.

despertar de la memoria. El acto del aniversario del 24 de marzo fue masivo como nunca, y fue cualitativo por la participación de muchas familias, el acercamiento de artistas, intelectuales y jóvenes. ‘Los 20 años del golpe significaron un fuerte empuje para todos los organismos de derechos humanos. (...) A partir de entonces, el tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura volvió a ocupar un lugar central en la agenda de los medios. Aún así faltaba un buen tiempo para que la búsqueda de las Abuelas terminara de legitimarse a los ojos de la sociedad argentina.’ (2007:111-14).

Podríamos agregar que también fue determinante la irrupción pública de H.I.J.O.S., que en esa misma movilización había organizado una vigilia frente a Tribunales, para entregar un petitorio ante la Corte Suprema, a la misma hora en la que había sido el golpe en el 76. La aparición de H.I.J.O.S en la escena política logró un hecho trascendente en la historia de la resistencia antidictatorial. En esos momentos yo estaba en Buenos Aires haciendo una investigación sobre H.I.J.O.S y pude presenciar el profundo cambio de la situación; en una monografía yo escribía: ‘La aparición de los hijos de desaparecidos fue impactante, llevaban una bandera muy grande que decía H.I.J.O.S rodeados por una marea humana, sin carteles, ni pancartas, miles de civiles junto a los hijos de desaparecidos acompañándolos en su marcha, nunca había sucedido algo así, nadie sabía que existían’. Lo mismo afirmaba la crónica de *Página 12*; en un artículo del 26 de marzo de 1996, llamado ‘Antorcha para la memoria’, se describe el acto y cuenta que al finalizar, los hijos de desaparecidos comenzaron a encender antorchas y cuando se dieron vuelta a mirar descubrieron que más de diez mil personas de los treinta mil que participaron en el acto central se encolumnaron detrás de ellos. De esta manera, los H.I.J.O.S. se unieron a la resistencia de las

Madres y Abuelas reafirmando la larga y justa pelea del activismo por los derechos humanos, dejando sin dudas y para siempre la existencia de una historia oculta que estaba saliendo a la luz.

Las declaraciones y testimonios expuestos más arriba, también nos plantean otros puntos esenciales: la existencia de un discurso oculto que se estaba desarrollando y trazando líneas de continuidad, pero que no se conocía. Esto nos hace reflexionar que más allá de lo que fue visible y de las relevantes coyunturas políticas, tuvo que haber existido un trabajo subterráneo que construyó las condiciones materiales y simbólicas para la supervivencia de la resistencia.

En consecuencia, tenemos que partir de la idea que estamos frente a un campo de estudio donde los elementos no brillan por su alarde sino que hay que develarlos, buscarlos e interpretarlos. En su estudio sobre las formas de resistencia de los grupos subalternos contra la dominación, James Scott ofrece una serie de ideas claves en cuanto al discurso secreto y furtivo de las luchas cotidianas de los oprimidos, que tomaremos para poder entender y explicar mejor las características específicas de la resistencia antidictatorial. Empezando por la aceptación de que existe una “infrapolítica” la cual está definida de la siguiente manera: ‘The term infrapolitics, however, seems an appropriate shorthand to convey the idea that we are dealing with an unobtrusive realm of political struggle’ (Scott 1990:183). Este concepto nos incita a pensar que, bajo el terror de estado donde prima el silencio, existe una invisibilidad de discursos, acciones y hechos que se ocultan. Por ende, traer a la luz lo invisible y observar la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad es central para nuestro estudio, para decirlo en otras palabras es como si hubiera un plano de la realidad al cual hay que mirarlo como si tuviéramos en nuestros lentes rayos infrarrojos ‘like infrared rays

beyond the visible end of the spectrum (Scott 1990: 183)'. Porque justamente, estamos en una guerra que empuja al campo resistente a crear múltiples estrategias de subsistencia pero también de ataque. La cruenta represión obliga a que la lucha deje de ser visible y pase a espacios secretos y clandestinos, pero no porque sea invisible deja de existir sino, por el contrario el logro de la invisibilidad es parte de las estrategias de la resistencia. Como consecuencia, las fuerzas resistentes actúan en un campo vasto que se extiende entre los límites de lo público y lo secreto donde los grados de visibilidad dependen de la relación de fuerza. Es decir, se gesta todo tipo de asociaciones y grupos para funcionar desde la clandestinidad pero que tienen una dinámica hacia la legalidad. Son formas mínimas de organización conspirativas con un objetivo contestatario que van organizando una infraestructura en la cual sobrevive y acciona la resistencia.

En consecuencia, nos encontramos frente a la producción de múltiples acciones que se desarrollan en diferentes planos. Sin ir más lejos, el juego entre la visibilidad e invisibilidad, que puede ser equivalente al conjunto de palabras claves utilizadas en la época: *legalidad*, *semi-legalidad*, *ilegalidad*, *clandestinidad*, denota los diferentes grados de libertad para el accionar del activismo; son tácticas que se desarrollan alternativamente de acuerdo a la relación de fuerzas. Las células opositoras, activas, no esperan del estado una entrega de espacios democráticos concedidos pacíficamente, sino que se conquistan mediante peleas y presiones, en general violentas, a veces planificadas y otras como reacción empírica, pero lo que de seguro no existe es un ámbito de negociación democrática.

De esta tensión lo que aparece reiteradamente en nuestro tema es que los límites de lo que es posible hacer o no, sólo pueden conocerse en la práctica, es decir, que prevalece una acción empírica de la resistencia. Scott plantea esta actitud en forma más categórica: ‘the limits of the possible are encountered only in an empirical process of search and probing’ (1990:193). Entonces podríamos decir que en situaciones de peligro el arte de lo clandestino prima sobre lo público, y entreteje los necesarios canales comunicativos que conectan las fuerzas resistentes entre sí. Por eso, también podemos ver la utilidad del concepto de “infrapolitics” para entender este tipo de situaciones ya que: ‘Infrapolitics, then is essentially the strategic form that the resistance of subjects must assume under conditions of great peril’ (Scott, 1990:199).

En suma, el potencial de estas organizaciones embrionarias se desarrollan de acuerdo a los márgenes de legalidad y de su capacidad para empujar conquistando espacios. Sólo para citar un ejemplo, tanto Las Madres de Plaza de Mayo como Las Abuelas al comienzo se encontraban entre ellas sólo porque buscaban a sus hijos en los hospitales, en las comisarías o golpeando las puertas de los cuarteles, pero más tarde en 1977, sus encuentros dejaban de ser casuales porque empezaban a organizarse y por ende a conspirar. Cuentan Las Abuelas de Plaza de Mayo que se reunían en lugares públicos como en el Jardín Botánico, en el Zoológico, o en iglesias justamente para pasar desapercibidas y no levantar sospechas. Actuaban como si fueran señoras convencionales que se encontraban para hacer sociales, pero en realidad, en estos encuentros se pasaban información, firmaban documentos, planeaban actividades y etc. También, se reunían en tradicionales confiterías como

Las Violetas o el Molino, fingiendo que celebraban cumpleaños o tomaban el té, pero en realidad elaboraban sus estrategias para continuar su militancia³⁴.

Vemos así que al principio se juntaron en forma clandestina y espontánea y que de ese contacto básico y mínimo, como puede ser reunirse en un bar, fueron planeando el futuro de organizaciones que más tarde conquistaron un respetado espacio público a nivel nacional e internacional. Volviendo al proceso de organización incipiente y clandestina podemos señalar que fue una tendencia general, de los que por alguna razón u otra enfrentaban a la dictadura. No quiero plantear con esto que han tenido la trascendencia de las Madres o las Abuelas, pero sí que existió un proceso básico de organización, en el cual la creatividad e iniciativa produjeron maneras de trabajar originales. Grupos y actividades diferentes a los aparatos institucionales ya sean partidos políticos, sindicatos u otras formas de organizaciones orquestadas para desempeñar una función pública. Por ejemplo, hablando con mis entrevistados nos fuimos recordando que en los diferentes gremios laborales entre 1976-77 existían reuniones clandestinas; eran reuniones sindicales pero se las disimulaba con asados, partidos de fútbol, peñas, etc. Lo mismo vale para los múltiples grupos culturales de música, de teatro, de literatura, y de revistas subterráneas que surgían activamente. Aunque no haya datos precisos sobre estos grupos cualquiera de la época puede recordar que eran muy comunes, se escuchaba hablar de más de mil revistas subterráneas, centenares de grupos de teatro y bandas musicales. Muchos de estos grupos servían como espacios y canales de expresión mientras otros encubrían la actividad política, de cualquier manera sea, en definitiva formaban en el plano

³⁴ Para la historia completa de Abuelas ver <http://www.abuelas.org.ar/bibliografia.htm>. Visitado el 30-5-2007

clandestino y semiclandestino, lo que vamos a llamar: una red comunicante. Y esto nos lleva a otro punto, que es el rol de la comunicación en estas situaciones.

La red comunicante puede comenzar como un contacto básico entre las personas, es decir, una relación humana creada por el impulso mismo de la supervivencia y esto constituye por sí mismo un acto de resistencia ya que el estado prohibía la reunión de personas. También, porque la relación entre la política y la cultura están articuladas por el estrecho espacio que el estado deja e impone entre su régimen de terror y la vida de la gente, donde un ínfimo acontecimiento de comunicación humana puede ser un hecho político. Ricardo Piglia, hablando sobre la clandestinidad, hace la siguiente reflexión, que a mi entender se puede extender a la interpretación de cualquier hecho cultural bajo el terror.

La amistad aparece ligada a formas privadas de resistencia y actúa como alternativa en medio de la masiva unanimidad de los discursos públicos y de la deliberada disgregación de los lazos de solidaridad promovida desde el poder. En la Argentina, la amistad y la conversación entre amigos se han convertido en un hecho político (Piglia 2001:2).

Aquí reside otro punto clave, las formas mínimas de comunicación humana, como la amistad y la charla entre amigos son parte de la infrapolítica de los sectores subalternos. Entre otras cosas, se han convertido en un hecho político, porque construyen el espacio para que el discurso clandestino o ilegal pueda existir y también desarrollarse. Muchos inicios de la formación de considerables movimientos culturales comenzaron como reuniones entre amigos o colegas, que se hacían para romper el aislamiento y lograr un espacio para ellos mismos y luego se desarrollaban produciendo eventos relevantes. Tal es el caso de los trabajadores de teatro que se agruparon bajo el nombre de Teatro Abierto. Un grupo de actores y escritores que

comenzaron a reunirse a fines de 1980 espontáneamente y en charlas de café fueron llegando a la idea de cómo demostrar que existían, teniendo en cuenta las condiciones imperantes. En el documental *País cerrado, Teatro abierto* Carlos Gorostiza cuenta los inicios de Teatro Abierto, diciendo que:

Vivíamos en un país cerrado, nos dimos cuenta que nos estaban rompiendo a pedacitos. Teníamos necesidad de reunirnos de encontrarnos, mirarnos, oírnos. Así nos comenzamos a reunir semanalmente, nos reuníamos con el fin único de estar juntos; esa era la única manera de sobrevivir (1990).

Más tarde en 1981 Teatro Abierto reunió alrededor de 300 personas entre escritores, actores, directores, técnicos, escenógrafos. En el primer año reunieron 21 escritores y 21 obras que fueron estrenadas en el primer ciclo de Teatro Abierto. Paralelamente ese encuentro entre amigos comenzaba a adquirir formas más elaboradas de organización e ideas, por ejemplo la apertura del evento se inauguró con la lectura de la *Declaración de Principios de Teatro Abierto*, escrito por Carlos Somigliana y leído por Jorge López Rivera, Presidente de la Asociación Argentina de Actores, que justamente comienza diciendo: ‘Vamos a demostrar que existimos’. Más tarde en 1982 se escribieron 450 obras y se juntaron 1500 trabajadores y se calcula que en el curso de dos meses, asistieron a las funciones unas veinticinco mil personas (Pross 1984: 88). Con este ejemplo vemos, entonces, la evolución de organizaciones mínimas y su relevancia, que no es sólo un proceso organizativo sino que al mismo tiempo genera una rica gama de iniciativas políticas y culturales que van formando el entramado de la articulación simbólica. Es decir, hay un tráfico de información cultural y política, de esta manera existe una práctica de cómo las cosas pueden ser dichas y actuadas. Además, se abren espacios donde se comparten consignas, leyendas y símbolos que aunque adquieran un tinte indirecto, van contra el estado de terror pero en diferentes formas. Por ejemplo, el Rock Nacional planteó una nueva

cultura e identidad juvenil contestataria al régimen de terror sin que su lírica haya sido política; por el contrario sus códigos fueron múltiples y ricos en diversidad. Lo contra-hegemónico del Rock Nacional fue el movimiento y espacio que generó aparte de lo alternativo de sus palabras y su música, ya que en su inmenso repertorio podemos encontrar diversos estilos, donde la denuncia política directa es efímera y lo que prima es un lenguaje poético y metafórico incluyendo lenguajes inconexos, como el tema llamado *Cosmigonón* del conjunto Serú Girán³⁵ editado en 1978. Veamos sólo algunas estrofas:

Gisofanía
serú girán—
seminare paralía.
Narcisolón
solidaría serú girán;
serú girán paralía.
Eiti leda luminería caracó
eiti leda luminería caracó.
Ah... lirán marino...
ah... lirán ivino.
Parastaría necesari eri desi oia (...)

Aunque este tipo de lírica no fue la característica general del copioso mundo de las letras del rock, vale la pena citarla porque nos revela una forma del discurso antidictatorial precisamente por la desarticulación del lenguaje, que como veremos más adelante es también una estrategia recurrente en los trabajos de TiT en uso de los sonidos como transmisión de un nuevo lenguaje. El mismo mecanismo existe en cuanto a los préstamos de las técnicas dadaísta y surrealista que se extraen de los archivos del pasado ya trabajadas en los '70 por algunos compositores del rock. Sin abundar en ejemplos, podemos mencionar un punto de referencia clave en el rock nacional que es el álbum de Luis Alberto Spinetta y su banda Pescado Rabioso

³⁵ Serú Girán fue una de las más importantes bandas de Rock formada en 1978. El primer álbum, sin título, fue editado por la discográfica Music Hall en 1978.

llamado *Artaud* editado en 1973, que aparte de ser una interpretación de los escritos de Artaud recurre para la composición de sus temas a varias estrategias surrealistas.

Por otro lado, hay que señalar que también se desarrolló una politización antidictatorial de la lírica del rock que se expresaría más radicalmente en los preámbulos de la guerra de las Malvinas en 1982, como así lo afirman algunos estudios académicos:

This was the panorama presented by rock nacional on the eve of the War of the South Atlantic: concerts of a size never seen before, songs with an increasingly marked oppositional content (demanded by the public themselves) and a strongly anti-military climate among the audience. The most representative element in the movement were perfectly well aware of the ground they were treading and the role they had to play (Vila y Cammack 1987:139).

Para agregar más dato a este panorama, podríamos decir que, por esas épocas hubo una fusión álgida entre lo político y lo lírico del rock que generó el reconocimiento masivo de algunos temas escritos anteriormente y que fueron adoptados como himnos también en las movilizaciones contra el régimen como es el caso de *Solo le pido a Dios* (1978) de León Gieco. Podemos ver así que a pesar de relevantes momentos de politización en general hubo un lenguaje elíptico de la resistencia de los grupos culturales, como es claro también en el ejemplo del TiT sus consignas no evidenciaban un carácter político pero apuntaban a lograr acciones en contra de la censura, por la libertad de expresión y por la caída de la dictadura.

Podríamos ir delineando la conclusión de que esta tendencia elíptica de expresión era parte del perfil de la resistencia a nivel nacional, porque las medidas de fuerzas llevadas adelante en diferentes gremios eran protestas sin grandes estridencias, más

bien se caracterizaban por ser acciones mínimas. Por ejemplo, estaban a la orden del día las medidas como los sabotajes, los cortes de luz, las bajas en la producción y el trabajo a tristeza que era una acción gremial que a diferencia de las huelgas los trabajadores se quedaban en su lugar de trabajo para que no se los imputara de abandono de sus puestos pero se producía lo mínimo y con mucho más lentitud que la habitual, lo mismo se ejercía con el quite de colaboración con el cual los trabajadores eludían la colaboración trabajando menos (Pozzi 1988:83). Varias personas recuerdan que en situaciones conflictivas con los militares, para protegerse la gente cantaba el himno nacional o levantaban signos patrios. ‘A fines de 1976 el ejército acudió a la fábrica Peugeot que se encontraban en huelga. Al llegar fueron enfrentados por 5000 obreros al grito de ¡Argentina! ¡Argentina! que posteriormente pasaron a cantar el himno nacional’ (Pablo Pozzi 1988:82).

Entonces vemos que hay un pasaje de información y experiencias que se ramifican a través de las redes comunicantes, se generalizan y producen símbolos que no pueden ser leídos sólo con una lente política. Todos estos elementos vistos hasta ahora son motores vitales de las fuerzas resistentes que actúan en el seno mismo de la sociedad, organizando su propia infraestructura. Teniendo en cuenta estas consideraciones podríamos afirmar que las redes que se tejieron formaron organizaciones precarias que plantearon embrionariamente puntos esenciales contra el terrorismo de estado y por esto mismo trascendieron. Por consiguiente la red comunicante puede ser el grado más básico de resistencia que constituye una pieza clave de la oposición, por la labor que desempeña. Primero, porque desarrolla la comunicación de ideas y la reflexión como toma de conciencia de la situación y la elaboración activa contra la idea de monopolización del pensamiento por parte del estado. Segundo, porque plantea una

visión opuesta a la del estado, con respecto al tratamiento del pasado ya que intenta mantener la continuidad de la dinámica anterior en cuanto a ideas y organización, como reacción a la disgregación y atomización impuesta por el estado. Tercero, porque propaga la solidaridad y la acción con objetivos comunes, entre personas que comparten la meta de actuar para cambiar la situación que se les ha impuesto. Destaquemos entonces el rol de la solidaridad, porque más allá de su indispensable carácter emocional y sensible, es un arma básica para la acción en situaciones de represión. Hannah Arendt plantea que: ‘It is through solidarity that people establish deliberately and, as it were, dispassionately a community of interest with the oppressed and exploited (...)’ (1963: 84).

Esta afirmación es esencial, porque sin solidaridad no se podría actuar en clandestinidad o en situaciones de peligro, ya que la solidaridad provee los recursos morales y prácticos para el fortalecimiento y la defensa de los grupos. También, establece los lazos y principios entre las relaciones sociales porque de alguna manera aporta una orientación y una línea de comportamiento. Arendt para definir la solidaridad plantea que: ‘solidarity is a principle that can inspire and guide action’ (1963: 84). Precisamente si miramos algunas consignas de la época como la de las Madres: ‘Todas por todas y todos son nuestros hijos’ (Cortiñas 2005) encontraremos la solidaridad como una política vital y necesaria, para ellas era determinante desarrollar la consciencia social de que no eran sólo madres de un hijo sino de todos. En otras palabras, el reconocimiento de ser tanto madres biológicas como políticas, fue por sobre todo una necesidad política y una estrategia para la acción. Entonces, desde este punto de vista la solidaridad es una guía de acción y es eficaz en cuanto a las estrategias de sobrevivencia, porque ella va contra el aislamiento e individualismo

que impone el terror de estado. Crea una dinámica antidictatorial desde el momento que impulsa el trabajo colectivo y dota a la resistencia de un modelo social para su trabajo práctico.

De todas maneras, si bien lo que acabamos de delinear son los rasgos más sutiles de la resistencia, ésta tuvo también su expresión ostensible. En los primeros años del golpe, entre 1976-1977, se produjo una cantidad considerable de conflictos obreros que se caracterizaron por enfrentar abiertamente a la dictadura. La tensión era tan alta que muchas veces las desapariciones fueron ejecutadas luego de las negociaciones entre los directivos de las empresas y los sindicalistas. Tal es el caso de los trabajadores de las empresas de electricidad agrupados en el Sindicato de Luz y Fuerza, que a pocos meses del golpe, el 5 de Octubre, organizaron una huelga de brazos caídos contra los despidos de más de doscientos trabajadores de la empresa estatal SEGBA; la lucha era contra las reformas militares que promulgaba una serie de medidas que afectaban sus condiciones laborales.³⁶ Es precisamente durante ese conflicto que fueron reprimidos obreros y activistas; hubo torturas, secuestros y detenciones. También, desaparecieron varios trabajadores de la empresa y su Secretario, General Oscar Smith.³⁷ Lo mismo sucedió en la Mercedes Benz que en el medio de una extensa huelga desaparecieron sus principales dirigentes sindicales.³⁸ En La fábrica automotriz IKA Renault de Córdoba se llevaron adelante medidas de fuerza, el mismo 24 de marzo y el Ejército que había acudido a la planta tuvo que

36 SEGBA, fue intervenida por las fuerzas militares y cooptada por la Marina, que entre otras medidas, derogó las Convenciones Colectivas de Trabajo, aplicó la ley de Prescindibilidad y no respetó los Convenios Colectivos de Trabajo.

37 Oscar Smith desapareció el 11 de febrero de 1977, Ver <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/s/smith/> visitado el 3-6-2007

38 Ver <http://www.apdhlaplata.netfirms.com/prensa/2000/230800.htm>, visitado el 3-6-2007 para una información más completa del caso Mercedes Benz.

retirarse, por el enfrentamiento resuelto de los trabajadores, semanas después fueron asesinados y secuestrados delegados y activistas (Pozzi 1980: 70-71).

Estos son algunos de los ejemplos, pero vale recordar que los gremios más importantes estuvieron en conflicto durante 1976-1977. Grandes empresas y fábricas como SOMISA, General Motors, Peugeot, Mercedes-Benz, fueron algunos de los nombres emblemáticos de la resistencia en esos años claves. En noviembre de 1977 hubo una oleada de conflictos laborales en varios sectores, entre ellos ferroviarios, telefónicos, portuarios, metalúrgicos, bancarios y otros (Pozzi 1988:114-124 ; Munck Ronaldo 1985: 66-67), de los cuales muchos de los conflictos eran espontáneos ya que se producían más allá de la estructura sindical y de las directivas de sus dirigentes, al punto tal que su presión llevó a la división de la cúpula sindical generando dos nuevos agrupamientos, la comisión de los 25 y la CG y T (Pozzi 1988:118-119). Algunos testimonios como el relato que sigue nos pinta el tipo de situación que se vivía en esa época en el seno de varios gremios. Rolando Lapidus ex activista de izquierda y sindical del gremio de los bancarios trabajaba en 1977 en la Cámara Compensadora del Banco Central y en el Banco de Crédito y recuerda que:

En Noviembre de 1977 se produjo un conflicto en la casa central del Banco de Crédito Argentino (frente a Plaza de Mayo) y algunas sucursales, entre ellas la más importante el Sector Hipotecario que funcionaba en el barrio de Once. Fue un conflicto por motivos salariales espontáneo, porque superó al que era hasta entonces su dirigente sindical más importante, el gallego Martínez Sirera, pero después lo encabezaron dos pibes que no eran de la dirección sindical pero eran, uno radical y otro de izquierda. No sé bien cuánto duró, creo que tres o cuatro días, pero sé que cuando llegó la policía, y me parece que fueron militares uniformados, les dijeron a la gente el que trabaja se queda y el que no se retira y ahí la gran parte de la gente se retiró. No sé bien cómo continuó, pero sé que el conflicto se resolvió a favor de los trabajadores (memorias, 8-10-2005).

Este fragmento trae a la luz elementos que pintan un clima ofensivo de la resistencia porque el conflicto se organizó más allá de las intenciones de su dirigente sindical, además fue encabezado por empleados sin responsabilidades sindicales y aún más, los huelguistas desafiaron a la seguridad uniformada abandonando el lugar. También, el hecho mismo de que los trabajadores hayan obtenido una solución a favor, evidencia que el valor de esta medida fue ostensible y efectivo. Se calcula que hubo entre 1976-1979 cuatrocientos diecisiete conflictos laborales cuyo punto más álgido fue alcanzado por la huelga general de 1979 (Munck 1985:67). Lamentablemente, no se encuentran muchos datos de esta huelga y qué porcentaje de acatamiento tuvo, pero hay algunos testimonios que demuestran la existencia de que varios sectores adhirieron:

En el paro del 27 de abril, durante el exilio de La Habana, hicimos con otros compañeros una investigación con los siete diarios argentinos. Con estas fuentes públicas llegamos a que paró un millón y medio de personas. La agencia TELAM, la agencia oficial de noticias, dijo que pararon 70 trabajadores en Decaer; en Citroen 2700 trabajadores; empresa Peugeot, 5500 trabajadores; Alpargatas de Florencia Varela, 1158 trabajadores; Molinos La Plata, 350 trabajadores; la metalúrgica Gurmendi, 255 trabajadores; Firestone, 1500; Mercedes Benz, 3600 trabajadores; Fiat, 1500; Santa Rosa metalúrgica, 3.200.³⁹

También observemos que el movimiento de derechos humanos, familiares, amigos y activistas antidictatoriales para buscar a los desaparecidos, para defender a los presos y para sus actividades habían comenzado a organizarse desde los primeros días de la dictadura, es decir que en muchos aspectos la resistencia a los crímenes de la dictadura no se hizo esperar; el enfrentamiento fue directo, en la calle y tendiendo rápidamente a la organización. Por eso mismo, hubo muchas víctimas del activismo por los derechos humanos, entre el 8 y 18 de diciembre de 1977 desaparecieron: tres

39 Relato de un dirigente sindical para una jornada nacional que recopila testimonios de dirigentes, militantes, investigadores y escritores, realizada el 30-04-07 y organizada por el Centro de Documentación de la CTA.

madres, varios activistas, familiares y dos religiosas francesas. Entre ellas se encuentra Azucena Villaflor de Devicente dirigente de madres que se ha convertido en un símbolo de la resistencia contra la violencia de estado. Inclusive una calle de Buenos Aires lleva hoy su nombre. Junto a ella desaparecieron Esther Ballestrino de Careaga, María Ponce del Bianco, madres fundadoras de la agrupación, que fueron secuestradas y posteriormente torturadas en la ESMA y arrojadas vivas al mar en uno de los vuelos de la muerte.⁴⁰ Las compañeras de Madres y Abuelas han citado frecuentemente sus palabras, porque marcó la orientación de las madres como organización e inspiró La Marcha de la Resistencia que por más de 30 años se repite todos los jueves en la Plaza de Mayo, por ejemplo: María de Antokoletz recuerda que Azucena definió el destino de sus organizaciones bajo estas palabras :

Tenemos que ir a Plaza de Mayo porque allí se produjeron, a través de los años, las más grandes concentraciones y los hechos políticos y sociales significativos. Y una vez allí, cuando seamos muchas debemos ganar la calle y meternos en la Casa de Gobierno, para imponerle a Videla lo que pretendemos.⁴¹

En estas pocas líneas podemos apreciar la audacia y eficacia de una orientación política de la resistencia, ya que sintetiza tareas estratégicas: pelear para ocupar un espacio histórico a nivel nacional, vencer el miedo, agruparse, y enfrentar a los militares hasta lograr sus objetivos.

Todos estos ejemplos señalados demuestran que si bien la resistencia en general fue defensiva tuvo picos visibles y públicos que mantuvieron una forma de lucha y sirvieron de ejemplo de heroísmo para las generaciones futuras. Por otro lado, generó una infraestructura de métodos de lucha y formas de organización originales, que hoy nos permite apreciar cómo algunos fenómenos artísticos llevaron adelante voces

40 Ver su historia en <http://www.madresfundadoras.org.ar/>. Visitado 30-4-2007

41 Extraído de un artículo Luis Bruschtein, en Pagina 12, del 24-4-97

<http://www.derechos.org/nizkor/arg/noticias/p12/edimadres.html>. Visitado el 3-6-2007

resistentes, en momentos que la política se hacía invisible. Sin ir más lejos, el gran desarrollo del Rock Nacional se dio bajo los años más cruentos de la dictadura, a pesar de que este venía gestándose molecularmente desde hacía una década.⁴²

Mirando específicamente la arena teatral y sin hacer distinciones de tendencias y géneros, ni diferenciar lo comercial e independiente, podemos plantear que en general el ambiente teatral tuvo un ritmo de producción impetuoso. Solo en 1979 para un concurso de Argentores (Asociación Argentina de Autores) se presentaron 500 obras nuevas y hubo en Buenos Aires 260 estrenos (Seibel 1980: 73-74). De todas maneras la vida teatral iba más allá de la calle Corrientes y de las instituciones tradicionales, la misma se desarrollaba en otros espacios como barrios, escuelas iglesias, clubes, etc. También se organizaba a través de cooperativas, asociaciones, o grupos; es decir, fuera de los canales profesionales. Francisco Javier al escribir sobre esa época plantea que, ‘durante ese periodo fueron muchos los grupos de trabajo que se organizaron en cooperativas, según las estadísticas el 90% de los espectáculos estrenados’ (1984:113-114).

Esta energía adquirida demuestra, por un lado, la fuerza de la resistencia en mantener una cultura viva pero también nos habla de algunas características particulares de la época, que son en principio: la tendencia al trabajo colectivo y al compromiso grupal tanto en las diversas metodologías teatrales como en lo organizativo, por ejemplo; se hacía ‘más frecuente la creación colectiva’ (Javier 1984:113). Es decir, se trabajaba apelando a la creatividad grupal poniéndola por encima de la rigurosidad del texto, de

⁴² Quizás el Rock Nacional sea la forma más clara de resistencia cultural a la dictadura varios escritos de la época lo plantean así. Para profundizar la información ver Pablo Vila; Paul Cammack ‘Rock Nacional and Dictatorship in Argentina’ en *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, 1987:129-148.

un director, o un individuo. Pero también otros aspectos refuerzan esta idea central de no jerarquías en la producción. Tomemos en cuenta por ejemplo la forma de trabajo en Teatro Abierto. En la formación de este movimiento se encontraban “estrellas” del cine y de la televisión, trabajadores teatrales de larga trayectoria. Sin embargo, se apelaba a lo grupal y no a lo individual, pues se intentaba una unidad de creadores sin privilegiar a ninguna de las figuras conocidas y famosas.⁴³El mismo discurso de Osvaldo Dragún en relación al atentado al Picadero remarca el aspecto de la solidaridad y lo popular en el desarrollo de Teatro Abierto. En general, las cosas se discutían en asambleas y se intentaba organizar una cantidad masiva de piezas y autores, bajo criterios más populares que elitistas, y aunque fue poco a poco organizándose con un comité directivo la tendencia era más democrática que vertical. También, había una serie de compromisos personales impensables en momentos de “normalidad”. Inclusive, en una entrevista del documental *País Cerrado, Teatro Abierto* (1990) actores de larga trayectoria como Osvaldo Soriano recuerdan esos momentos de unidad como la experiencia teatral más importante de su vida. Por ejemplo: los ensayos de Teatro Abierto comenzaban después de la medianoche porque varias personas todavía trabajaban en el teatro comercial y sus funciones eran de noche.

Obviamente, en todo esto jugaba su rol la solidaridad, pero también se buscaba una identidad con el campo resistente. Por ejemplo, el lugar elegido para el evento de Teatro Abierto fue el teatro Picadero, símbolo del teatro Independiente y no del teatro comercial. A las pocas semanas del inicio del encuentro, el 6 de agosto a las cuatro de la mañana, estallaron tres bombas que incendiaron el teatro y lo destruyeron. Sin

⁴³ Giella Miguel ‘Teatro Abierto Fenómeno Socio - Teatral Argentino’, *LATR* 15/1(1981:89-93). Ver el discurso completo de Osvaldo Dragún

embargo, el atentado multiplicó la solidaridad y la resistencia. Dos días después los integrantes de Teatro Abierto decidieron continuar con el evento. Diecisiete salas de la ciudad de Buenos Aires se pusieron a disposición de los organizadores, así el ciclo pudo continuar en el Teatro Tabaris, en plena calle Corrientes, y en el curso de dos meses el público creció, pues se calcula que asistieron a las funciones unas veinticinco mil personas (Miguel Giella 1981: 92). Con este panorama podemos tener la percepción del desarrollo del ambiente teatral que resistía a los embates de la dictadura. Sin embargo, este campo resistente presenta diferentes tendencias y cada una en si misma presenta diferentes estrategias de pelea.

Son muchos los temas que subyacen bajo la resistencia cultural, y no podemos hablar de esta como si fuera un bloque homogéneo. Aunque este tema constituye un vasto campo para estudiar, podríamos decir de manera general que cada partido o grupo de la izquierda se asociaba a su propia variante teatral, señalemos esquemáticamente algunos de ellos simplemente para subrayar la existencia de diferentes prácticas: el peronismo de izquierda se inclinaba por un teatro popular y nacional; el comunismo por una reivindicación de lo nacional y de un teatro de concientización, más cercano al realismo socialista; el trotskismo por una variante de teatro más internacionalista en contra del nacionalismo. Es decir, cada uno de estos perfiles podría desarrollarse y mostrarnos múltiples contradicciones dentro del “frente resistente”, pero nos detendremos sólo en algunos aspectos. Por ejemplo; veamos un poco las diferencias entre los dos ejemplos de resistencia teatral: El TiT y Teatro Abierto.

Primero, el TiT reunía un grupo extenso de gente muy joven, socialmente heterogéneo y sin mucha experiencia artística. En cambio, Teatro Abierto fue

compuesto por trabajadores profesionales del teatro. Segundo, Teatro Abierto perseguía el objetivo de solidificar el teatro nacional como oposición a la dictadura y uno de sus objetivos fundamentales era que el teatro nacional existiese. El TiT, por su lado, planteaba puntos culturales y políticos internacionalistas entendiendo que la reivindicación nacional era un refuerzo de los valores dictatoriales. Y para ir más lejos, la oposición del TiT hacia Teatro Abierto era radical. El TiT veía a este como una expresión de teatro tradicionalista sin innovación que contribuía al nacionalismo y además, lo asociaban al realismo socialista en correspondencia a los lineamientos soviéticos. Ellos opinaban que las tendencias estalinistas y nacionalistas creaban un teatro cerrado, vetusto y realista, del cual había que diferenciarse en todo sentido porque la producción del discurso de lo nacional estaba en manos de los militares, entonces la propuesta estética de Teatro Abierto fortalecía el campo militar.

A propósito de este punto señalando las dificultades que presenta el frente opositor, Diana Taylor en su libro *Disappearing Acts* analiza cómo el discurso de oposición también puede contener elementos que reflejan o se hacen eco de la ideología militar y dice que: ‘Time and again in my research on Teatro Abierto I came across an oppositional discourse that echoed the military’s ’ (1997: 236). De esta manera introduce un análisis profundo sobre género, e identidad nacional de algunas de las obras presentadas. Entre otros temas relevantes, subraya el carácter sexista del discurso del evento: ‘the spectacle reproduced the gendered reality of Argentina’ (1997:238). El TiT no alcanzaba a percibir este punto de género como reflejo del discurso de Estado, pero asociaba el contenido de Teatro Abierto en general como una reivindicación de los valores militares. Aún más el TiT mantenía su distancia con

el evento negándose a participar y aunque no se llevó adelante, tenía el plan de organizar una campaña de propaganda que mostrara estos aspectos de Teatro Abierto.

Por el otro lado, algunos dirigentes de Teatro Abierto veían al TiT como poco profesionales y muy agitadores, ‘cuando me llamó el director del Teatro Abierto para prohibir *Pompas* me dijo que estábamos locos que la escenografía era muy provocativa y que teníamos que irnos’ (Rúben Gallego: 2001). También se los veía al TiT como jóvenes atrevido: ‘Una vez, en un debate, un director de teatro que discutía conmigo, no recuerdo el nombre, me dijo muy enojado: ¿Y ustedes qué saben de las obras nacionales? ¿Qué leyeron? ¿Qué estudiaron del repertorio nacional?’ (Marta, memorias: 2001). Aunque estos ejemplos pueden aludir a diferencias generacionales entre las provocaciones del TiT y los grupos más establecidos teatralmente también evidencian que dentro del mismo ambiente resistente se creaban tensiones que correspondían a diferentes estrategias antidictatoriales.

Entonces, apreciando estas diferencias, podemos ver que ambos movimientos opositores reflejaron fenómenos diferentes pero ambos entrecruzaron lo político y lo cultural modificándolo mutuamente pero generando voces y productos opuestos entre si. En consecuencia, desde diferentes ángulos la práctica teatral fue usada como herramienta política de resistencia. El TiT buscaba un teatro revolucionario, opositor y alternativo a todo el sistema artístico y social; un cambio total. Por su lado, Teatro Abierto se oponía a la dictadura defendiendo el teatro nacional, pero ambos eran parte de un proceso ‘residual’ (Williams 1977:122), ya que fueron experiencias opositoras hechas sobre las bases de formaciones anteriores que se expresaron fuera de la esfera oficial, porque en ellas podemos encontrar elementos resistentes del pasado: trabajo

colectivo, organización, oposición al estado, programas culturales-políticos. Por lo tanto, podemos afirmar que existe una continuidad de la resistencia que adquiere nuevas formas activas en el presente dictatorial ‘the residual has been effectively formed in the past (...) as an effective element of the present’ (1977:122).

Agreguemos a esto algunas reflexiones sobre la relación de lo residual con el estado, que atañen a las particularidades del periodo al que estamos viendo (1976-1982). Es decir, aunque la cultura dominante tiende a la asimilación de lo residual conviene hacer una pequeña distinción de lo planteado por Raymond Williams “at certain points the dominant culture cannot allow too much residual experience outside itself (...) some part of it, some version of it (...) will in most cases have had to be incorporated (1977:123). Hasta 1983 los elementos opositores estaban bien por de fuera de la órbita estatal, el estado de terror no intentaba incorporar o asimilarlos. No hubo mecanismo de incorporación de las fuerzas opositoras por parte del estado, no contamos con ningún ejemplo donde haya habido algún esfuerzo de parte de los militares en dialogar con artistas o intelectuales opositores sino que por el contrario la represión fue total. La misma polarización fue marcada por el campo resistente porque su norte no fue de conciliación o complacencia hacia el estado, sino más bien tendió a ser independiente del mismo. Entonces, la definición de residual ayuda a explicar la existencia de la resistencia cultural al régimen de terror y al mismo tiempo nos habla de sus rasgos.

Habiendo expuesto este marco más general ubicaremos al TiT como parte de una cultura emergente ‘new meanings, new values, new practices, new significances and new experiences are continually being created’ (Williams 1977:123). Si entramos

más específicamente en el campo teatral encontraremos varios elementos que nos conducen a descubrir al TiT como un fenómeno gestado en los albores de una cultura opositora y alternativa, que estaba surgiendo bajo el golpe y que más tarde se desplegó vigorosamente. De esta manera también, empieza a caracterizarlo la *Enciclopedia del teatro argentino 1976-1978*, que en varias partes plantea que el *Festival de Arte Alternativo* organizado por el TiT y su movimiento el Zangandongo, fue la antesala del surgimiento del así llamado teatro emergente porteño de los '80 que desafió la modernidad teatral iniciada en los '60, aportando aires nuevos a un sistema teatral signado por el realismo (2001: 197 y 457).

También, podemos ver que muchas de las experiencias vividas por Teatro Abierto fueron precedidas por el TiT, sin que estos hayan tenido alguna conexión entre sí. La misma génesis de los dos movimientos atestiguan esta conclusión: el TiT surgió y tuvo su fuerte desarrollo entre 1976-1981, en cambio, Teatro Abierto cobró vida en 1981 es decir, casi al final del primer ciclo del TiT. Fueron dos coyunturas políticas diferentes dentro del contexto del Proceso de Reorganización Nacional. Las diferencias fueron que el TiT se desarrolló en los primeros años de la dictadura de represión violenta y Teatro Abierto en momentos de “ablandamiento” de la política militar. Es decir, cuando el régimen comenzaba a hacer algunas concesiones democráticas, como la disminución de las fuerzas de seguridad en las calles y también comenzaba un diálogo con dirigentes sindicales y con los partidos políticos más importantes. En 1981 la asunción del General Viola a la presidencia, en reemplazo del general Videla, vino a iniciar una etapa de legalización de los partidos políticos, para esto se elaboró el Estatuto de los Partidos Políticos.

El TiT precedió el fenómeno Teatro Abierto en otros aspectos como las características de sus actividades de movimiento u organización. Por ejemplo, el *Festival de Arte Alternativo* organizado por el TiT en 1979 llegó a reunir más de veinte puestas en escena, a las cuales asistieron cientos de espectadores, además el evento fue la primera manifestación artística anti-dictatorial con éxito. Hay que evidenciar que el mismo atentado realizado al Teatro Picadero a pocos días de iniciado Teatro Abierto había ya sido preanunciado contra el TiT cuando intentaban inaugurar el montaje *Pompas Fúnebres Lagrimas de Sangre*. Tal es así, que este montaje del TiT fue censurado por el director del teatro la misma noche de su estreno el 25 de marzo de 1981, porque había recibido amenazas telefónicas algunas horas antes de la función. Pocos meses después, el 6 de agosto, el atentado se hizo incendiando el Teatro Picadero para desmantelar el programa de Teatro Abierto.

Estos ejemplos que muestran al TiT como antecesor de varios acontecimientos que se fueron desarrollando más tarde, lo definen como un emergente cultural surgido de la resistencia al golpe de estado desde sus mismos comienzos. Una vez más, podemos afirmar que la resistencia al terror surgió inmediatamente y sobrevivió por diferentes canales. En suma, la intersección de un momento específico de la resistencia entre la política y la cultura a la dictadura dio como resultado que un grupo de jóvenes insurgentes y creativos intervinieran en el campo teatral contribuyendo a la producción de las condiciones, para que más tarde se suceda Teatro Abierto que a su vez generó un movimiento artístico más grande que el mismo.

Podemos apreciar así la labor de la resistencia cultural y su eficacia, porque en definitiva bajo el estado de terror ésta produjo nuevos espacios y fenómenos que innovaron características artísticas como la del teatro porteño.

CAPITULO IV

HISTORIA DEL TiT Y SUS MONTAJES: UNA FORMA DE TRABAJO PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE EVENTOS CULTURALES CLANDESTINOS

En adelante iniciaremos a reconstruir la experiencia del TiT, que iremos completando progresivamente en los subsiguientes capítulos. La idea central para este capítulo es lograr construir por primera vez la historia del TiT trayendo a la luz eventos teatrales que fueron indocumentados y muchas veces clandestinos, efímeros e invisibles. En esta primera parte describiremos sus aspectos cronológicos y organizativos con la orientación de dar la mayor cantidad de información posible. Vamos a desenmarañar su verdadera génesis, dando una visión de los hechos a través de la voz de sus protagonistas, relacionando testimonios y uniendo materiales sueltos. En la segunda parte describiremos las formas de trabajo del TiT, su lenguaje y reconstruiremos sus montajes.

Afortunadamente esta tesis cuenta con un grupo de personas protagonistas del taller que colaboraron desde el principio contribuyendo a la recolección de una cantidad considerable de información lograda a través de charlas, conversaciones y entrevistas personales, y correspondencias por correo electrónico que estuve manteniendo a lo largo de todos estos años, con algunos protagonistas que viven actualmente en Buenos Aires y Rosario, también en Minas Gerais, Sao Pablo, y Ubatuba, Brasil. Organicé algunas entrevistas personales en Argentina en 2001 y otras a fines de diciembre de 2002 y principios del 2003, en Brasil y Argentina. Las entrevistas fueron individuales, pero también en estos viajes se fueron realizando varias reuniones informales de discusión, que fueron ricas en cuanto a la contribución de información.

Mis colaboradores son personas que fueron protagonistas del TiT como también fueron activistas antidictatoriales y militantes de izquierda, algunos de ellos fueron presos políticos, víctimas de tortura y vejaciones. Vale aclarar que este grupo de personas es sólo una parte de una larga lista de protagonistas del taller. Sus nombres son: Ricardo Chiari, Juan Uviedo, Rubén Gallego, Raúl Solezzi, Mauricio Kurbach, Irene Mozskowski, Lina Capdevilla, Roberto Barandalla, Juan José Martini, Rúben Campitelli y Elías José Palti⁴⁴.

Esta aproximación hacia el tema abre la posibilidad de plantear una metodología de trabajo que puede ser una herramienta de investigación sobre temas de estudios culturales en Latinoamérica, ya que muchos de los objetos de estudio han transcurrido bajo el terrorismo de estado o en situaciones de extrema violencia que en general han transformado, sepultado, borrado o desvirtuado los hechos. Es decir, que mientras se borran tantas huellas en la historia, una apropiada recolección podría tejer el hilo de la historia desde el punto de vista subjetivo más cercano a los hechos. En este sentido, mi objetivo en la utilización de los testimonios conseguidos y en las narraciones de los entrevistados es utilizar la memoria como medio de recopilación de datos e información, para crear una serie de elementos básicos, de materia prima sin elaboración. Esta memoria trae un aspecto del pasado no registrado oficialmente, por lo tanto trae voces hasta ahora no escuchadas, como así también hace visibles hechos que hasta ahora eran invisibles.

44 Ver Apéndice.

Sin embargo, es oportuno revelar su punto débil, que es: el carácter subjetivo de este ejercicio de recopilación, es decir los hechos que esta memoria narra, pueden ser vistos como dudables, y de alguna manera puede cuestionar la eficacia de este método. Aún más, a esto hay que agregar que varios factores intervienen a la hora de recordar, pues estamos hablando de hechos sucedidos en la etapa de mayor clandestinización del país. Por ejemplo, muchos de los recuerdos están desdibujados por historias contadas en una época y momentos en los cuales las mentiras, simulaciones y astucias eran una gran parte de la comunicación entre las personas. A esto se agrega que tampoco había información precisa de los integrantes del taller, ya que, llegaban al grupo y se conocían entre ellos mediante el trabajo, era como si no tuviesen otra conexión social fuera del grupo, no se hablaba de sus historias, ni de sus detalles personales: ‘Yo, ni siquiera conocía el apellido de mi mejor amiga, ni sabía nada de su familia, pero, con ella nos teníamos una confianza profunda, nos contábamos todo, llorábamos juntas, nos queríamos y etc. ’ (Irene, memorias 03-09-2003).

Es decir, fue un grupo de personas que se conocían sólo por lo que hacían en el grupo. Por ejemplo, no se sabía bien quién era el fundador del TiT, Juan Uviedo; se había construido una imagen de él como si fuera una figura de una gran trayectoria internacional, se lo escuchaba y se lo seguía pero nadie tenía claro cual era su verdadera historia. También, hay que agregar otros elementos como las versiones que circulaban internamente al grupo de militantes clandestinos de otras organizaciones y de extraños personajes que aparecían y desaparecían sospechados como infiltrados de los servicios de inteligencia o policías encubiertos. Por último, habría que subrayar que gravitaba sobre ellos el peso de un cúmulo de historias inventadas para cubrir

diferentes situaciones en todos los aspectos de la vida cotidiana como lo demuestra el siguiente relato:

Siempre había alguna mentira preparada para decir por si venía la policía. ¿Tenés minuto? ¿Qué minuto tenemos? *minuto* era la historia falsa que le contaríamos a la policía, si nos paraban por la calle. Por ejemplo, diríamos que hacíamos teatro clásico, o que veníamos de visitar a una tía, o de trabajar. Las mujeres no podíamos fumar en la calle porque nos tomarían por guerrilleras, prohibidos los cigarrillos negros. (Lina, memorias 03 - 09-2003)

Además, junto a esto también existía la disipación consciente de los rastros cotidianos, ya que en general se borraba toda huella: papeles, fechas, direcciones. No se usaban agendas, ni libretas de teléfonos, nunca se daban los nombres verdaderos, se usaban siempre seudónimos, o nombres artísticos, no se daban detalles personales ni siquiera a los amigos más cercanos. Había que cuidarse de los vecinos y no se daban detalles de las familias, ni direcciones anteriores. Por consiguiente, los lazos con la familia se debilitaban, o se rompían, pues se mantenían muy pocas conexiones.

Por ende, todos estos elementos inevitablemente afectan los recuerdos y la memoria a la hora de relatar el pasado. Es decir, que lo conspirativo, la clandestinidad, y la invisibilidad son componentes estructurales de esta historia que no pueden ser ignorados, sino por el contrario deben ser incorporados para enriquecer nuestra investigación. En consecuencia, tenemos una cantidad de situaciones del pasado que son reconstruidas y relatadas bajo una gran carga subjetiva, pero al mismo tiempo estos relatos deben hilvanarse objetivamente para construir esta historia y esto

inevitablemente genera una cierta contradicción. Por un lado nos encontramos con el inestimable e insustituible trabajo testimonial, pero, por el otro, la objetividad y credibilidad de los hechos pueden ser cuestionables. Por lo tanto, para subsanar esta debilidad o contradicción es conveniente presentar con total transparencia el método desenvuelto para realizar esta recopilación y de esta manera exponer la mayor cantidad de datos posibles para que hagan entrar al lector a un campo fidedigno.

HISTORIA DEL TiT DE BUENOS AIRES 1976: ALGUNOS ANTECEDENTES

El Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) de Buenos Aires fue un grupo de teatro que más tarde se transformó en un taller multidisciplinario. Se fundó en 1976, pero es difícil establecer su período de existencia, ya que la primera disolución fue en 1981. Sin embargo, hay algunos artistas que hoy en día se consideran los continuadores de esta tendencia, mientras otros llevan su nombre y son de la opinión de que el TiT todavía existe. En realidad, después de 1981 ex miembros del TiT siguieron realizando obras teatrales, tanto en Brasil como en Buenos Aires pero sus grupos llevaban otros nombres⁴⁵. Entonces, para nuestro estudio vamos a dividir la historia del TiT en tres etapas: la primera de 1976-1977, la segunda de 1977-1981, y la tercera de 1981 a 1986.

Previamente, en 1974 el TiT en la provincia de Santa Fe había sido un grupo de teatro experimental que había sido fundado por Juan Uviedo, un director de teatro argentino, que por los años '60 trabajaba dentro de la vanguardia artística argentina, como así también con diferentes grupos internacionales, uno de ellos era el grupo la Mama de

⁴⁵ Ver Apéndice.

Nueva York . Gracias a la colaboración de Ricardo Chiari, que organizó nuestro encuentro en Brazil en el 2002, pude tener algunas conversaciones con Juan Uviedo, que arrojaron mucha claridad sobre los antecedentes del TiT. Veamos un pequeño fragmento de las conversaciones que mantuve con Juan, que nos da algunas informaciones de la historia que nunca fue sabida o escrita.

MC: En general cuando hablo de los inicios del TiT es difícil identificar su historia anterior. Nunca nos quedó claro cuál era tu tendencia política. Me acuerdo que cuando te conocimos especulábamos con tu afiliación política, a veces creíamos que vos eras maoísta otras nos parecías trotskista (...) Por otro lado no entendíamos si venías de Europa o de la provincia de Santa Fe, y tampoco nos quedaba claro si nosotros el TiT éramos parte de alguna tendencia teatral específica y organizada a nivel mundial. A veces nos creíamos que pertenecíamos a la escuela de Peter Brook de manera orgánica, como si fuéramos parte de una organización internacional dirigida por él. Quizás ahora después de más de veinte años podemos conocer cuales fueron nuestros orígenes teatrales.

JU: Yo no era militante de un partido político pero trabajaba con gente de la izquierda del peronismo. A mediados de 1970 trabajé para la Secretaría de Cultura de Santa Fé y desarrollé varios eventos culturales alternativos, que me confrontaron con el sistema político imperante. Por ejemplo; *Comunión* fue un montaje que yo dirigí que provocó mucha polémica, porque apoyó al movimiento homosexual que luchaba por el ingreso irrestricto de homosexuales a la universidad, una pelea que fue ganada. Durante el peronismo hice propuestas y trabajos “atrevidos”, según los militares y la

derecha peronista, que provocaron en el gobierno de Santa Fé la renuncia del Secretario de Educación y Cultura, Marcos Castro, que era mi protector. Él militaba en la izquierda peronista y coincidía ideológicamente con nosotros.’ En consecuencia, me exilié y me fui a trabajar a diferentes partes de Latinoamérica con la compañía de Nuria Espert.

MC: ¿Cómo fue tu experiencia por Latinoamérica y Estados Unidos?

JU: ‘Hice muchos trabajos con campesinos e indígenas. Gané un premio con el montaje de *Che Guevara* en EEUU. Lo hicimos copando cuatro manzanas alrededor de un edificio abandonado del New York Times y fue en apoyo a las luchas del ‘Civil Rights Movement’ de Estados Unidos. Junto a Helen Steward, del grupo La Mama, y con otros directores europeos creamos un Taller de Investigaciones Internacional, con el objetivo de fundar el TiT en diferentes partes de América Latina. El primer taller fue en Guatemala, el segundo en Méjico en la UNAM y el tercero en la escuela de Teatro Santa Fe. Por último en 1976 creamos el taller en Buenos Aires.’ (Uviedo, entrevista 15-12-2002)

Juan Uviedo tuvo una larga trayectoria como trabajador teatral, que la trasmitía al taller a través de narraciones, lecturas y ejercicios teatrales. Se podría decir que, prácticamente, el grupo aprendía y se motivaba a través de la descripción que Uviedo hacía de sus realizaciones teatrales hechas en diferentes países y con diferentes teatreros. No tenía una trayectoria documentada ni materiales escritos, pero contaba con su propia metodología la cual impulsaba el trabajo colectivo, la experimentación, la improvisación y el trabajo físico: expresión corporal, yoga y danzas orientales. Sus ideas originales sedujeron a un grupo de actores jóvenes entre 17 y 25 años que

buscaban un director y propuestas alternativas. Venían de diferentes barrios de Buenos Aires, de extracción obrera y de clase media. Algunos habían sido activistas en las escuelas secundarias y en sus barrios, otros habían militado en organizaciones de izquierda. Los más audaces aún militaban pero sus partidos habían pasado a la clandestinidad y al exilio, por lo tanto algunos de ellos buscaban un espacio para protegerse que les permitiera construir alternativas. De esta manera, se integraron al TiT que recién comenzaban a funcionar en Buenos Aires bajo la dirección de Juan Uviedo, que a su vez ya venía trabajando con un equipo de personas denominado el grupo madre, que llevaba adelante la organización y la dirección del Taller, pero que todavía era una formación incipiente. A partir de entonces comenzó una historia rica de experiencias y de etapas diversas de las cuales subrayaremos de manera general los elementos más relevantes:

De 1976 a 1977, se funda el TIT en Buenos Aires, dirigido por Juan Uviedo. Los primeros montajes tuvieron forma de "creación colectiva", en la Sala Molière de Buenos Aires. Aunque la preparación y los ensayos fueron intensos, las obras se estrenaron en muy poco tiempo y a sala llena. Dentro de este año de trabajo Juan Uviedo cayó preso en Santa Fe. En esos momentos no se sabía bien las razones de su caída y las informaciones eran confusas. En esa etapa los encarcelamientos, como las desapariciones, eran una incógnita para familiares y amigos; daban lugar a cualquier tipo de especulación y en general no se sabía las causas ni los paraderos de las víctimas. Por eso, luego de mucho indagar, los integrantes del TiT supieron mucho más tarde que la sentencia que le adjudicaron a Juan era "corrupción ideológica de menores" y la excusa había sido la tenencia de veinte semillas de marihuana.

Así fue como el TiT quedó sin su dirección. Algunos miembros viajaban a Santa Fe bajo un sumo cuidado para visitar a Juan a la cárcel, pero luego por seguridad estos viajes tuvieron que suspenderse. El encarcelamiento de Juan Uviedo no desintegró o amedrentó a los integrantes del TiT. Por el contrario, un equipo de jóvenes tomó la dirección del taller y siguió llevando el proyecto adelante al mismo tiempo que cuidaban a su preso. Se supo más tarde que, Juan Uviedo dentro de la prisión había realizado varios trabajos teatrales con los presos y que gozaba de respeto por parte de los presos y autoridades. Finalmente, luego de unos años, Juan consiguió fugarse de la cárcel y escapar clandestinamente a Brasil (Rubén, conversaciones 16-12-2002). Pero para ese entonces ya no tenía relaciones con el TiT de Buenos Aires.

De 1977 a 1981, el TiT se desarrollaba con una nueva dirección, integrada por los directores de cada grupo teatral, Ricardo Chiari, Ruben Gallego y Marta Gali. Se crearon nuevos talleres y se incorporaron otras disciplinas. También, fue una época de una gran producción artística que llevó a la realización de 30 montajes y a la creación de una estructura organizativa del taller bastante sólida. En esos momentos se lidiaba con la represión y se intentaba buscar espacios de legalidad para producir con más libertad. Algunos integrantes viajaron a Brasil con la idea de romper el aislamiento impuesto por la dictadura y adquirir experiencia internacional. De esta manera se creó el TiT en Sao Pablo donde se organizó una coordinación con grupos artísticos brasileiros. Al mismo tiempo, en Buenos Aires el TiT se desarrollaba y se extendía a Rosario haciendo acuerdos de trabajos con Los Cucaños, que era un grupo de arte de vanguardia en Rosario, de características parecidas al TiT y que había comenzado a funcionar en 1979.⁴⁶

⁴⁶ Para más información sobre Cucaño y su relación con el TiT ver Apéndice.

De 1982 a 1986, el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) influenció políticamente al grupo impulsando a un número considerable de miembros para que abandonara el arte y pasara a la militancia profesional a tiempo completo. De esta manera se generó la desintegración de los miembros de la dirección del TiT, pero otros grupos siguieron trabajando y reorganizaron nuevos equipos. El TiT de Brasil seguía su curso y se desarrollaba exitosamente.

Teniendo en cuenta estas etapas, profundizaremos y estudiaremos el período que abarca desde el 1976 al 1981, porque es el momento de formación bajo la política más dura de la dictadura militar. También, porque la organización del Taller se desarrollaba con fuerzas y con una dinámica que impulsaba la extensión de sus propuestas hacia otros sectores.

El TiT estaba estructurado sobre la base de tres grupos de teatro estables y sólidos que a su vez impulsaban otros grupos y aparte organizaban los siguientes talleres: El Taller de Investigaciones Musicales (TIM), el Taller de Literatura (TIL), el Taller de Cine (TIC), TiT en Rosario junto a Cucaño, el TiT en Brasil, TiT en Polonia y Francia. También, se desarrollaban otras experiencias como la organización de lo que fue llamado el Grupo de la Mujer, dentro del TiT Buenos Aires, que promovía la idea de lograr que las mujeres tuvieran sus propios espacios de producción y un rol independiente como artistas. Para impulsar el proceso creativo de las mujeres del taller se abrieron grupos de estudios y de escritura, se realizaron algunos montajes sólo de mujeres con el objetivo de impulsar los derechos femeninos en cuanto artistas. La consigna ‘Por más poetisas entre las mujeres’, era el lema central del

grupo por ende se reivindicaba toda actividad que facilitara el desarrollo del trabajo femenino como perfil del Taller.

También, para ese entonces en Buenos Aires, el TiT fundó el folletín llamado *El Zangandongo* con la idea de sentar las bases para crear un movimiento artístico alternativo, se había elegido este nombre porque era una palabra inventada que no quería decir nada pero tenía un sonido atrevido. La estrategia era formar un movimiento que pudiera incluir a todos los artistas de vanguardia con ideas afines para que el arte y sus practicantes tuvieran voz y espacio en Buenos Aires. Algo similar al del surrealismo internacional, que contara con un manifiesto, como base para la creación de una nueva estética y que impulsara una alianza de artistas para que enfrentara la represión y la censura. Al movimiento lo llamaron como a su folletín el *Zangandongo*, pero no tuvo un gran desarrollo, aunque logró reunir a varios artistas. De todas maneras, aunque fue incipiente, lo desarrollado merece ser apreciado por su relevancia, sobre todos en términos de las varias actividades, como festivales, fiestas y encuentros realizados. Su actividad más destacada fue la realización de un festival que se llamó *ALTERARTE I* (1979), que secretamente era contra la censura, pero la excusa pública era la realización de un festival de arte alternativo. Esta actividad fue el primer Festival contra la censura bajo la dictadura, duró un mes y tuvo mucho éxito, participaron varios grupos artísticos y artistas de Buenos Aires y del interior.

Para tener una idea más completa del TiT agregaremos más detalles e incorporaremos las siguientes conclusiones generales que se desprenden de los entrevistados. En general, se coincide en que el TiT fue un fenómeno de resistencia sociocultural a la dictadura, aunque no todos piensan que la oposición a la dictadura era una actitud

política consciente. Los que mantienen esta opinión piensan que el TiT aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante. Para la mayoría fue la creación de un espacio de libertad:

Yo pienso también que lo grande del TiT no era apenas los montajes, sino que era todo aquél movimiento, aquél espacio que abrimos en una época gris, donde brillaba nuestro propio sol, un sol que levantábamos todos los días como si fuese una bandera y bajo el cual gozábamos, nos divertíamos y nos manifestábamos con libertad a pesar de los milicos. (Ricardo, entrevista 16-12-2002).

También, se concuerda en que la convergencia en el TiT de numerosos activistas tuvo que ver con el espacio que dejaba la desaparición de organizaciones de izquierda. La desarticulación de los partidos, la clandestinización y el exilio dejaban a la nueva generación sin perspectiva y en la búsqueda de espacios propios para sobrevivir al horror, para protegerse y para crear. Al mismo tiempo, se coincide en que los integrantes del TiT eran parte de una nueva generación que había crecido en contacto con las vanguardias politizadas de la etapa anterior y llevaba consigo muchos de las tradiciones de las organizaciones sindicales políticas y populares.

De hecho, lo primero que resalta del perfil del TiT es su similitud con los partidos políticos. Más allá de su ligazón con un partido específico, el TiT existió desde siempre como una especie de organización política, como si fuese un reflejo de las

estructuras militantes revolucionarias, a las cuales, inconsciente o conscientemente, se asemejaban, ya que contaban con: una organización piramidal, una dirección central, con divisiones de tareas y responsabilidades, equipos de activistas o grupos de trabajo que contaban con un extenso número de contactos. Además, tendían a funcionar con una disciplina democrática y centralizada, adaptada a las circunstancias políticas y teniendo en cuenta los márgenes de legalidad. Perseguían la idea de formar una organización que respaldara la producción teatral y que pudiera darles independencia económica, para no depender de las instituciones financieras y menos aún del estado. También, hay que subrayar que la construcción del TiT se tomaba por parte de sus integrantes con un espíritu militante y conspirador, es por eso que toda su manera de trabajar estará marcada por esta impronta.

Hoy en día, algunos ex-miembros piensan que este tipo de estructuras era inevitable porque su formación apelaba a la protección de sus artistas. Era casi impensable practicar teatro o desarrollar actividades artísticas sin algún tipo de protección, la agrupación fortalecía al artista. Mauricio Kurbac recuerda que: ‘el logo TiT es como un símbolo de protección, asociado al dibujo de una casita formada por las dos **TT**, que protege a la **i** del medio, como la imagen de un hijo que busca cobijo’ (Mauricio, entrevista 6-01-2003).

El TiT tuvo un número considerable de personas en Buenos Aires y un buen eco en Rosario y San Pablo (Brasil). Durante 1977 y 1978 había alrededor de 100 integrantes y se calcula que aparte de los miembros fijos había una circulación alrededor de 150 personas por semana, entre espectadores, visitantes y personas que se incorporaban a algún trabajo específico. Al principio funcionaban en diferentes locales, salas de

ensayos y teatrales, clubs, sociedad barriales y también en instalaciones de las iglesias o capillas. Más tarde alquilaron sus propios lugares: un piso en Avenida de los Incas en Belgrano, más tarde una antigua casona llamada La Casona de Córdoba y finalmente lograron alquilar una casa de tres pisos que fue una casa cultural llamada La Casona de San Juan 2158, donde se enseñaba, se proyectaban superochos, se hacían debates, montajes y pequeños conciertos. Tuvo un año de vida y se cerró definitivamente por los ataques permanentes de la policía.

TESTIMONIOS Y CONSIDERACIONES GENERALES

Los siguientes extractos de testimonios reflejan opiniones que fueron apareciendo a lo largo de todas mis entrevistas y conversaciones, tanto en Brasil como en Buenos Aires, acerca del TiT como fenómeno de resistencia cultural, su génesis y su relación con el PST. La pregunta inicial fue sobre la formación del TiT, cómo ellos los integrantes se habían acercado y de qué manera percibían al TiT. La segunda pregunta y punto en discusión fue cuál era el atractivo del TiT como para que muchas personas participaran activamente.

Hay una percepción como si el PST hubiese creado al TiT así como el PC armaba sus "aparatos". Sin embargo la génesis del TiT nada tiene que ver con el PST y más tarde el partido fue tan invisible, que no era otra cosa más que personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia, algunas ideas. Yo particularmente venía del teatro barrial y simpatizaba con los Montoneros, recién conocía al PST cuando empezamos con el TiT.

(Marta, conversación 16-12-2002)

Sí, coincido plenamente con lo que decís, el partido era invisible. Yo con 16 años no era otra cosa más que un fanático militante, muerto de miedo de cantar y delatar a mis compañeros a la hora de la picana, pero determinado soldado dispuesto a dar la vida por la revolución, vida que por suerte me fue ahorrada más de una vez. Mi mejor amigo había desaparecido y yo lo buscaba sin éxito. En el 76 yo era apenas un pequeño soldadito pasando del paraíso al infierno y teniendo otros pendejos como yo para proteger y mantenerlos militantes, y por sobre todo vivos. Con solo 16 años asumí que esa era mi misión en el mundo. (Ricardo, conversación 16-12-2002)

‘Yo llegué al TiT porque cuando salí de la cárcel, un contacto del PST me mandó con otros compañeros a Buenos Aires, no podíamos volver a Rosario. Así, después de vueltas y vueltas en la soledad total, nos contactan a un grupo de artistas y así nos quedamos insertados por años.’ (Roberto, conversaciones 6-01-2003)

Cuando me acerqué al TiT quedé fascinada, fue un mundo nuevo. Habían cerrado la facultad de psicología y tuve que abandonar mi carrera, mi hermana se había escapado del país perseguida por las fuerzas de seguridad, ella militaba en el PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores, el TiT me ofrecía una manera de vivir o sobrevivir... (Irene, conversaciones 6-01-2003).

Por eso creo que más allá de las necesidades políticas había factores más sensibles que hacían que el teatro fuera una disciplina pasible de ser apropiada

por jóvenes que repudiaban el terror. Es decir, te daba un montón de libertades, podías mentir y esconderte bajo los personajes, podías expresarte. La creación colectiva y la expresión corporal eran fascinantes... (Marta, conversaciones 6-01-2003)

Claro, la posibilidad de expresar, pero más allá de la creación colectiva y la expresión corporal, había algo más atractivo: “la mentira”. Me acuerdo de un texto que yo declamaba que decía: ‘El actor miente, por eso nos escondimos detrás de él, pero para movernos y no para convertirnos en una fila de muñecos para tiro al blanco...Nosotros a las piedras las hacemos disimular en una bola de nieve...el TiT esta abierto a todos los que esconden una piedra en la mano, para arrojarla hacia fuera’ o algo así. (Rubén, conversaciones 16-12-2002)

Si lo pensamos, era imposible que esos jóvenes no aceptaran el desafío, era la posibilidad de una revolución en acto, que tenía lugar en el propio cuerpo y que propiciaba una política para el Yo, un ascetismo. (Lina, conversaciones 6-01-2003)

Se coincide que el teatro era una disciplina como arte mayor, un arte que enlazaba todas las artes. Permitía la posibilidad de crear espacios físicos, a través de los recursos del cine, la danza, la poesía y la música y la plástica. Así mismo la expresión corporal actuaba como depurador de los mecanismos represivos que imponía la dictadura. El teatro impulsaba la creación artística como fuente vital para sobrevivir a la represión y al horror de la muerte.

Si bien en general hubo acuerdos en las posiciones y percepciones, el punto más polémico fue sobre la relación de PST y el TiT. En general, hubo polémica en cuanto al peso del partido sobre el TiT, hasta qué punto el TiT fue creado e influenciado por el trostkismo y hasta qué punto fue algo independiente. Sin embargo, el punto de vista más general entre los entrevistados fue que tanto el TiT como el PST jugaban sus propias cartas.

El PST se relacionó con el TiT en el 1979, en Buenos Aires y más tarde logró captar para sus filas a un porcentaje elevado de miembros y cuadros, armó células partidarias, y desarrolló su propaganda. En pocas palabras, el PST utilizó al grupo teatral para encubrir su actividad política. Por su parte, el TiT contribuía a la construcción del partido de diferentes maneras. La principal fue el préstamo de sus casonas, el partido las utilizaba para hacer reuniones al mismo tiempo que ponían a prueba la posibilidad de construir una organización semi-clandestina para el desarrollo de su actividad política. Para 1979 el PST había tenido una orientación política para salir de la clandestinidad y probar márgenes de legalidad que estaba basada en la táctica de crear organismos semi-clandestinos, y seguir con la infiltración o el así llamado “entrismo” de los militantes en diferentes grupos sociales, culturales, estudiantiles, inclusive clubes barriales, y círculos religiosos, para hacer que estos círculos se politizaran haciendo algún tipo de propaganda o acción política. El partido se presentaba como grupo teatral pero su actividad central era reclutar militantes y hacer propaganda de su programa.

Al mismo tiempo, estos lugares le proveían al partido de una infraestructura para su funcionamiento: oficinas, teléfonos, dirección y un refugio para algunos presos

políticos que salían de la cárcel. O sea, que mientras que el partido era clandestino se servía del TiT, pero al mismo tiempo el TiT sufría la ilegalidad de ser artistas y jóvenes. Como hemos visto antes, los jóvenes y artistas eran un blanco de la dictadura. Por otro lado, la práctica cultural contaba con más legalidad para accionar que la práctica política, pero no por esto la situación era menos peligrosa. Se podría decir que a partir del 1979, el TiT se desenvolvía dentro de una doble clandestinidad porque por un lado, protegía su organización y producción artística pero por el otro actuaba como cara legal para algunas actividades políticas del PST.

Alrededor de 1980-81 el PST promocionó una política de proletarización de los militantes. Como consecuencia, creó una oposición en la discusión entre la actividad política y la actividad artística. Según el partido, había que profesionalizarse en la revolución, por lo tanto, no había tiempo para prácticas artísticas. Esta concepción abría contradicciones dolorosas para algunos militantes del TiT, porque por un lado eran fieles a sus ideales políticos, pero por otro entendían el arte como una forma de actividad revolucionaria. Por ende no llegaban a entender por qué el partido planteaba las dos disciplinas como antagónicas, cuando ellos tomaban ambas prácticas como parte de una militancia que derrotaría la dictadura y cambiaría la sociedad.

De todas maneras, más allá de las discusiones que tomaron lugar, el aparato del partido presionó sin miramiento sobre la conciencia de estos jóvenes. Poniendo ante sus militantes la falsa alternativa de la "política o el arte", en concreto, se les planteaba que había que dejar el arte y pasar a la militancia profesional y revolucionaria. Además, por razones de seguridad, comenzó a prohibir a los militantes a que fueran a los encuentros del Taller planteando que el TiT ponía en

peligro la seguridad del partido, porque la policía se aparecía en la casona de manera sistemática.

Yo me estaba alejando del TiT porque el partido me había convencido de irme a militar a un barrio de Gran Buenos Aires. Igual, apenas tenía tiempo, me iba a los encuentros del taller hasta que el partido caracterizó a La Casona de San Juan como zona peligrosa. A partir de eso me prohibieron tener algún contacto con el taller. (Irene, memorias 06 -11- 2005)

A pesar de que en 1981 ya existía una política más blanda de parte de la dictadura, la policía no dejaba de tener un control sistemático sobre lugares específicos. Los siguientes relatos describen bastante el tipo de situaciones que vivía el TiT en esos momentos:

Era en una de las veladas de cine que organizábamos en La Casona de San Juan. Estábamos pasando una película de los hermanos Marx, había venido bastante público, de golpe se abre la puerta y se encienden las luces, era la policía que interrumpía. Me acuerdo que le tuvimos que explicar quienes eran los hermanos Marx porque ellos no sabían y pensaban que era algo marxista. Como siempre, tuvimos que suspender la función y creo que esa vez se llevaron gente a la comisaría (Irene, memorias 06 -11- 2005)

Yo caí preso dos veces, la primera vez fue un sábado a la noche cuando dábamos cine, nos llevaron a nosotros y a toda la gente que había de público, decenas. Pararon y vaciaron colectivos para llevar a todos. Otro día cayó un

cana a un ensayo del grupo de Gallego y se quedó un rato largo, así que de golpe tuvimos que improvisar algunas payasadas para que se quedara tranquilo. (Campitelli, memorias 06 -11- 2005)

La última intervención policial se hizo con carros blindados y autobuses, y la policía armada irrumpió en medio de un ensayo, deteniendo a todos los integrantes. No hubo víctimas, pero todos los presentes fueron detenidos y llevados a la comisaría de la zona en sus trajes de ensayo, donde pasaron largas horas bajo amenazas de desaparición y muerte.

En suma, en la última etapa el taller sobrevivía entre dos presiones fuertes: por un lado el acoso policial y por el otro, la insistencia del partido en promover su orientación política y disciplinaria. La discusión política llevó a una polarización aguda entre los miembros y finalmente, en 1982 el TiT se dividió. El proceso de ruptura contuvo: discusiones dolorosas, antagonismos ideológicos, crisis personales, rupturas y desilusiones. Sin embargo, hoy en día los recuerdos son vibrantes y muy emotivos, se habla con respeto del pasado y en general no se vislumbra rencor o negatividad hacia la experiencia realizada. Por lo contrario, la mayoría coincide en que fue una de las experiencias más importantes de sus vidas.

POSICIONES, REFERENTES E IDEAS CENTRALES

Esta sección dará un panorama general de los puntos de referencias ideológicos y teóricos del TiT que nos sirva de base para ir precisando y desarrollando más adelante los elementos más importantes. No es claro por sus escritos qué fue lo predominante

en sus influencias teóricas pero podemos observar que existían fuertes puntos de referencias, como por ejemplo, los postulados del manifiesto elaborado por León V. Trotsky, André Bretón y Diego Rivera, en Méjico 1938, llamado *Hacia un arte independiente y revolucionario* (Trotsky:121). El TiT se identificaba con estos escritos, al mismo tiempo que encontraba una orientación, como un ejemplo para seguir porque en este manifiesto se planteaba la necesidad de la organización y unidad de miles de artistas e intelectuales progresivos que estaban dispersos en el mundo bajo la represión del fascismo y el estalinismo. Dicha organización sería la Federación Internacional por un Arte Revolucionario e Independiente (FIARI) (Trotsky: 121). Por otro lado, el contenido de *Los manifiestos surrealistas*, les daba algunas concepciones teóricas para seguir y para elaborar las propias. Por su parte el grupo de la mujer organizó grupos de estudios sobre escritos feministas donde se estudiaba en profundidad *El segundo sexo* (1949) de Simon de Beauvoir, lo consideraban un libro fundacional del feminismo, y una fuente de inspiración para realizar determinados personajes. Por ese camino fueron descubriendo otras autoras que empezaron a reivindicar como Juliet Mitchel porque consideraban su libro *Psicoanálisis y feminismo* (1971), marxista y antipatriarcal. También un punto de referencia clave eran escritos sobre el proceso creador de diferentes escritores entre ellos Melaine Klein y Joan Reviere autores de *Amor, Odio y Reparación* (1937). Estos escritos de política, psicoanálisis y feminismo no sólo servían a su perfil político sino que se procesaban para construir sus trabajos teatrales.

En cuanto a la teoría teatral específicamente los libros de cabecera fueron: *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, *Teatro* de Meyerhold, *El teatro del absurdo* de Martin Esslin y escritos de Eugene Ionesco y *El espacio vacío* de Peter Brook. Estas teorías

eran las más generales y comunes usadas por todo el taller, pero aparte cada grupo del TiT investigaba y trabajaba sobre diferentes temas, autores y tendencias, como por ejemplo, Augusto Boal, Samuel Beckett, Gombrowicz, Jean Genet. También se estudiaban autores nacionales como Roberto Arlt y Cortázar entre otros. Estos autores eran identificados como no comerciales, se los usaba porque desde el punto de vista metodológico el TiT buscaba su identidad oponiéndose a todo lo que para ellos era utilizado por 'el teatro comercial, al cual se lo entendía como un teatro cuyo objetivo fundamental era complacer al público para producir dinero y mantenerse en cartelera. En contra de esto y como si fuera un antídoto proponían la experimentación. Esto suponía la investigación de metodologías teatrales que sirviera a incentivar la producción artística. Si bien se trataba de aprender y de tomar elementos de todas las metodologías teatrales se rechazaban las que ellos identificaban como tradicionalistas. Por ejemplo, se trabajaba buscando metodologías diferentes a la de Stanislavsky porque se la identificaba con el teatro conservador. Es decir, había una permanente diferenciación con lo que se entendía por teatro tradicional, a nivel internacional y nacional.

El taller contaba con una serie de postulados centrales que guiaban sus trabajos artísticos como si fueran los puntos de una plataforma política. Por ejemplo, la búsqueda de nuevas formas de trabajo para la creación de estéticas alternativas debía hacerse con la orientación general de oponerse a lo que ellos consideraban el teatro 'burgués'. Por eso formulaban este tipo de consignas: '¡Hay que arrancarle a la burguesía el privilegio de la belleza!'; '¡Recuperemos la magia del arte teatral!'. Ellos caracterizaban que el arte se había convertido en un privilegio de las clases altas y más específicamente en la Argentina dictatorial el teatro comercial no hacía otra cosa

más que sustentar el poder militar. Es por eso que veían al teatro como un producto conservador, en defensa de los valores conservadores de la sociedad, considerando las tendencias ilustrativas y literarias del teatro tradicional un arte pasivo encerrados en los límites de un escenario. Por esta razón ellos apelaban a recuperar la capacidad multidisciplinaria y de acción del teatro y promovían la idea de ubicar la escena en diferentes espacios. Esta orientación se plasmaba en las siguientes consignas: ‘¡Un teatro que sobrepase los límites de las paredes teatrales y ocupe otros espacios!’; ‘¡El teatro debe salir a la calle!’’. En consecuencia, sus obras se trabajaban para ser montadas en diferentes espacios y también apelaban a la música, al cine y otras disciplinas para enriquecer la escena teatral. Vemos así que una serie de consignas organizadas como plataformas políticas servían como orientación para sus trabajos estéticos y como manifiestos para ser acordados con otros grupos que se identificaran con estas propuestas. Cada consigna se tomaba como orientación para forjar un perfil opositor y alternativo, inclusive en las formas cotidianas de trabajo. La ambición que ellos tenían en desarticular las formas fijas y las preconcepciones artísticas se plasmaba en ideas que contenían estas propuestas: una constante investigación, el cuestionamiento de todas las formas estéticas y la impugnación de los valores tradicionales. Para ellos estas pautas abrirían el camino hacia una nueva estética: ‘Abriremos para el arte una vía nueva que permita asegurar en el futuro la libre expresión de todas las formas del genio humano.’ Es decir, que su programa de acción se nutría de consignas mínimas y estratégicas a largo plazo, como por ejemplo la idea de acabar con las barreras que frenaban la fuerza creativa del hombre, planteando que el arte era un derecho de toda la humanidad y no solo de las clases dominantes, por eso en muchos de sus volantes se lee: ‘¡Por más hombres que hagan artes y menos artistas entre los hombres!’

La formación del Zangandongo en 1979 sería la materialización política de estas ideas, por eso elaboraron *El Manifiesto del Zangandongo* para que sirviera como base programática del movimiento, su publicación aparece en el primer número del folletín *El Zangandongo*. Recogía y exponía todos los puntos anteriormente mencionados, pero con la idea de captar más personas para un proyecto más ambicioso: el de formar un movimiento alternativo uniendo a la vanguardia intelectual sobre la base de un plan de acción. Su política central se sintetizaba con esta consigna: ‘Queremos la unidad de todos los artistas de vanguardia que quieran formar una corriente artística alternativa’.

El manifiesto profundizaba sobre algunos conceptos clave como la definición del arte como ‘fuerza productiva’ y el rol de la juventud como productores culturales y políticos. Proclamaba la necesidad de la unión de la vanguardia para luchar contra la censura impuesta por la dictadura militar y alentaba la producción artística como arma en contra de la censura: ‘Contra la censura: cada ataque depredador contra el desarrollo de la cultura es un ataque contra la libertad de expresión. Ciencia y Arte tienen un enemigo común: la censura.’ Se consideraba al trabajo artístico como una fuente de vida, como una necesidad para no claudicar a los embates de la dictadura, es decir, la actividad creativa y la acción iban en contra de la parálisis propuesta por la dictadura: ‘El derecho de vivir no se mendiga, se toma’. Al mismo tiempo el *Zangandongo* buscaba diferenciarse del Partido Comunista y todas sus formas de trabajo, forjando en especial sus ideas en contra del realismo socialista. No veían en las propuestas culturales del comunismo ninguna alternativa real al régimen militar, sino por lo contrario se lo asimilaba a este. ‘¡Debemos luchar contra toda imposición

dogmática al arte, rechazemos el realismo socialista!’ Y en contraposición al nacionalismo que promovía el PC en la cultura argentina, el *Zangandongo* levantaba ideas de referencia internacional como por ejemplo: ‘Nuestras raíces se encuentran en el Mayo Francés, no será el miedo a la locura lo que nos haga bajar las banderas de la imaginación’.

Estas ideas lograron su concreción más relevante en Brasil donde en enero de 1980 se realizó el festival *ALTERARTE II*. Se hicieron experiencias colectivas con otros grupos de activistas culturales como Viajou Sem Passaporte. Con ellos se organizaron jornadas de discusión en la Universidad de San Paulo (USP) donde se acordó un documento que se llamó *Acuerdo TiT-VSP*. El acuerdo se basó en los mismos puntos del manifiesto del *Zangandongo* como por ejemplo: ‘Luchar sin descanso contra toda forma de realismo y dogmatismo’; ‘luchar contra el arte como mercancía’; ‘promover un intercambio permanente entre grupos de otros países’, pero también se agregaron otras ideas de carácter más político, como por ejemplo: ‘Total libertad de expresión; creación y crítica’; ‘en contra de toda forma de censura’; ‘luchar para que el Estado otorgue fondos para impulsar la actividad artística’; ‘organizar movimientos e intervenir en la vida cultural’; ‘por un compromiso con la liberación integral del hombre’. Estas nuevas consignas y objetivos ayudaron a aumentar la politización del TiT ya que expone puntos de reclamos políticos más directos como: el pedido al Estado de fondos para la cultura y la exigencia por la libertad de expresión. En estos encuentros se lograban realizar eventos teatrales y artísticos en común, pero primaban las discusiones, los acuerdos, las reuniones, es decir, la relación política era determinante para la unidad de proyectos.

Es interesante observar que más allá de la elaboración de estas consignas y sus alcances teóricos, la propuesta del Zangandongo en sí misma plantea la creación de una voz de resistencia a la dictadura, a través de una alianza de intelectuales fuera de los canales políticos partidarios. Es decir, una nueva asociación espontánea del frente resistente independiente de los partidos políticos. Por ejemplo, el siguiente fragmento del *Manifiesto del Zangandongo* que también se encuentra varias veces repetido en sus escritos alude a esta idea:

Los viejos parámetros han entrado en estado avanzado de descomposición(...) Los cardenales, los soldados, los ministros, los traficantes, corren desesperados al haber amanecido en calzoncillos, buscando sus disfraces, sus sombreros y toda su ridícula ornamenta. Desde la cima de una montaña se anuncia que un nuevo germen parido por el mundo comienza a convertirse en microbio, y la fiebre que él provoca, se extiende como un rayo por todas las cavernas subterráneas buscando taladrar el centro mismo de la tierra.

En estas frases se refleja que ellos pensaban que el surgimiento de un nuevo movimiento que no estuviese atado a viejos parámetros y derrotara al estado era inevitable. Que aunque fuese todavía imperceptible tanto como si fuera un germen, sin dudas se estaba desarrollando vigorosamente. En definitiva el TiT percibía el crecimiento de la resistencia que acabaría con el viejo orden abriendo una nueva situación. Muy posiblemente este enfoque había sido motivado por el proceso de apertura democrática brasilera. De hecho el contacto con Brasil le dio al TiT Buenos Aires nuevas perspectivas porque incentivó al grupo a plantearse tareas más audaces,

puestas en escenas más atrevidas, que desafiaron las normas dictatoriales. También, despertó en algunos miembros la motivación de fortalecer el TiT en Brasil y dejar Argentina. Por otro lado, este proceso dio más lugar para que las presiones del PST tuvieran más efecto y en consecuencia un grupo considerable abandonó el arte y pasó definitivamente a la militancia revolucionaria de manera profesional. A pesar de que un grupo de miembros se quedó trabajando para que todo continuara como antes el TiT originario se desintegró.

En cuanto a la división y desintegración del TiT algunos entrevistados opinan que el partido pudo influenciar de esa manera porque había condiciones objetivas para que esto sucediera así. Es decir, la represión policial y las condiciones precarias del país no ayudaban a la existencia y al desarrollo del taller, por el contrario el esfuerzo para mantener el trabajo se iba haciendo cada vez mayor. Otros dicen que, el factor fundamental fue que los integrantes del TiT habían estado unidos por una alianza común contra la dictadura y como la etapa política comenzaba a cambiar, ya no tenía objetivos o razón de ser seguir con los objetivos del taller. Lo que resalta de estas opiniones y de los hechos mismos es que más allá de las intenciones de sus militantes e integrantes en general, la política estatal y la de partido se antepusieron a que el fenómeno como movimiento artístico pudiera continuar desarrollándose.

MONTAJES, PALABRAS CLAVES Y FORMAS DE TRABAJO

En esta parte nos dedicaremos a hacer una reconstrucción de algunos de los montajes, como si fuesen fichas técnicas, con la orientación de presentar un panorama de los trabajos y sus formas que sea lo más cercano a la realidad posible, para poder

referirnos a ellos y para que puedan ser interpretado por el lector. La idea es subsanar la falta de textos u obras escritas exponiendo las formas de trabajo, las metodologías y sus obras teatrales que serán reconstruidas a modo de ficha técnica. De esta manera, tendremos un material adecuado para que los trabajos del TiT puedan ser tomados como referencia y despejar el camino para poder entrar de lleno en los análisis estéticos y teóricos del fenómeno TiT. Veamos los rasgos específicos de sus formas de trabajo, ya que el taller había elaborado algunas técnicas de actuación y de puesta en escena propias que habían adquirido de diferentes metodologías. Por ejemplo, lo que ellos llamaban la ‘constante artaudiana’, que significaba la repetición constante de palabras o frases para producir una reacción determinada. Así mismo contaban con un vocabulario específico creado por ellos mismos que para mayor claridad lo expondremos como un glosario.

GLOSARIO DEL TiT

Bloques: los montajes estaban armados por bloques, una metodología que permitía armar los montajes por unidad, cada unidad era independiente de la otra y podía ser una obra en si misma y al mismo tiempo podía enlazarse con otras unidades, y crear otra obra. Eran como piezas sueltas con varias posibles combinaciones.

Creación colectiva: con el énfasis en la diferenciación con las escuelas tradicionales, este método era utilizado con la idea de promover el proceso creativo y el trabajo grupal. Para crear una estética diferente al individualismo, del teatro tradicional el grupo buscaba entender teorías psicológicas sobre el proceso creativo. El método de creación colectiva servía en general para poder incorporar diferentes trabajos, con el

presupuesto ideológico central que partía de la idea de que todo hombre puede ser un artista. La formación actoral estaba centrada en el desarrollo de las capacidades de improvisación y de adaptación a cualquier espacio para que los actores pudieran lograr la flexibilidad necesaria para divertirse y sorprender a la gente. Otro aspecto que abarcaba la creación colectiva era también trabajar con un método que posibilitara la integración de muchas personas y facilitar los medios para que el público fuera parte del proceso creativo. El TiT siempre tenía la ambición de ser un número considerable de miembros, de aglutinar gente, y de trabajar para un auditorio extenso.

Intervenciones: era la intervención de los actores en un evento determinado con el objetivo de alterar la situación produciendo un hecho teatral o político nuevo. También, era la salida hacia fuera de la sala teatral para intervenir en diferentes eventos y lograr nuevas situaciones, que provocaran y movilizaran al público a sumarse al hecho teatral.

Montajes: esto fue el nombre que se le daba a las puestas en escenas. Una puesta en escena desarmable para que pudiera transgredir las convenciones del teatro tradicional. La palabra *montaje* ayudaba a expresar la idea de hacer un teatro multidisciplinario, utilizando diferentes espacios. La realización de una obra era abierta creando la posibilidad de montarla y desmontarla de acuerdo a las necesidades. El montaje de una obra, se asimilaba al montaje de una película porque se podía editar, colar y cortar. Para este proceso se incluían diferentes elementos, visuales, textuales y musicales.

Partitura: era la estructura del montaje, el guión, la obra teatral y expresaba la idea de una síntesis entre música, teatro, y cine. Estaba formada por la combinación de bloques y compuesta por textos extraídos de las obras trabajadas, escritos creados individualmente y colectivamente por el taller.

Tratamiento del espacio: en cuanto al espacio, los montajes estaban preparados para que fueran presentados tanto en salas teatrales como en la calle. Muchos de los trabajos se orientaban hacia la recuperación de espacios, era un imperativo ganar la calle, intervenir en la realidad y movilizar al público. El objetivo era lograr la presencia del TiT en espacios públicos. Este tipo de actividades se realizaban a través de una propaganda subliminal, y de intervenciones. Por un lado, se hacían ensayos clandestinos, en casas, sótanos, salas teatrales, clubes barriales, es decir se buscaban lugares encubiertos, pero por el otro, se intentaba aparecer públicamente, provocando o inventando situaciones determinadas.

Símbolos y Lenguaje: en general, había una búsqueda por un lenguaje artístico nuevo y multidisciplinario. Uno de los primeros montajes fue *Babel Lebab* que se centraba en los aspectos lingüísticos de la obra. Usaban el dadaísmo, que apelaba fundamentalmente a la desarticulación del lenguaje codificado por la sociedad y a la necesidad de encontrar nuevas palabras o manera de expresar solo con ritmos y sonidos. El *lenguaje inconexo*, era una manera de expresión a través de sonidos vocales con el cual producían monólogos o diálogos ininteligibles, poesías, frases y palabras fragmentadas, los creaban ellos pero muchas veces adaptaban escritos de autores de dadaísmo o de Artaud. Como por ejemplo, los siguientes textos que fueron extraídos de *Para acabar con el juicio de Dios*, de Artaud:

El Ratara que lo recitaban seguido como si fuera el estribillo de un coro, y rezaba de esta manera: ‘Rataratara, rata, atra, rataratara, ratara...Atara tatara rana Otara otara katara... ¡Aleluya!’ Y *El Oreche* :

O reche
to eride
de za tau radi,
do padera coco(...)

En cuanto al uso de los textos tenían diferentes tipos de materiales, técnicas y estilos; se trabajaba con discursos, monólogos, poesías, diálogos, cantos, consignas, preguntas y corales religiosos. Esto era particularmente interesante porque, todos los actores sabían de memoria y tenían preparados estos textos como para poder improvisarlos en cualquier evento. En general habían sido elaborados por ellos mismos en los ejercicios de creación colectivas. En algunos manuscritos he encontrado los siguientes títulos: *La Nada*; *He sentido de verdad*; *La destrucción del lenguaje*; *Canto primero estrofa seis*, *Recuerdo adolescente*. Además, hacían adaptaciones de textos de autores como por ejemplo, *Texto de la Juventud y la poesía* extraída de *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, Isidore Ducasse; *La espera*, *Texto de Ana*, *Aze eto* de Juan Uviedo. También, habían elaborado algunos escritos que se recitaban como discursos políticos como el siguiente parlamento:

‘¡Dios! Dios no sirve, huye cobarde por astutas sucursales cuando hacemos las valijas y nos vamos de mí...Derechos y humanos somos un pueblo campeón al que vivir le cuesta un esfuerzo colosal. Por eso, en homenaje a los que fueron asesinados en el umbral del sueño. ¡Repudiamos! ¡Repudiamos! ¡Repudiamos! Las consignas e

instituciones venenosas del medio en que duramos que además de no satisfacernos y pauperizarnos parten de intereses individuales repulsivos...’

Resultados y procesos: los trabajos del TiT se caracterizaban por darle más importancia al proceso de trabajo que al resultado. El trabajo hacia un montaje era quizás más importante que la realización del mismo. Se trabajaba intensamente en la preparación sin tener en cuenta el final, el proceso creativo, y el desarrollo artístico; el trabajo en sí mismo era lo relevante y lo vital.

RECONSTRUCCIÓN DE LOS MONTAJES

La recomposición de las obras la hice a modo de transcripción, en base a materiales originales como notas, manuscritos, volantes, fotos y algunos cortos de cine hechos por ellos mismos. Es por eso que las descripciones son generales, sin embargo procurarán reflejar los elementos clave de los trabajos: cronología, lugares, investigaciones, obras y textos. Hay que tomar en cuenta que estoy recomponiendo un trabajo que es complejo por su diversidad y por su variada experiencia. Además, el TiT realizaba montajes que podían tomar lugar en diferentes lugares y fechas, aparte las realizaciones no tenían una trama precisa sino que se organizaban en base a lo que ellos llamaban ‘partituras’, que eran una especie de guía para las diversas puestas en escenas. Para esto se contaba con un banco de recursos de textos ensayados y teatralizados que podían ser utilizados improvisadamente para diferentes montajes. Esto permitía reproducir un montaje en cualquier espacio y momento porque los actores y los directores contaban con pautas, signos y códigos comunes. Entonces,

teniendo en cuenta esta diversidad mantendremos los datos del trabajo original y de los que he encontrado información.

La Navaja en el Sueño (1977)

Sobre Textos de A. Artaud, en este montaje se pusieron en escena los primeros trabajos experimentales del grupo.

Dirección: Juan Carlos Uviedo

Lugar: Teatro Olimpia

El balcón (1977)

Montaje basado en la novela de *El Balcón* de Jean Genet

Dirección: Juan Uviedo

Lugar: Sala Moliere, clubes barriales y salones de Capital y Gran Buenos Aires. La adaptación de esta novela fue uno de los trabajos más importantes y se basaba en el desarrollo de la vida interna de un burdel donde la gente vivía encerrada. La clave del montaje era la reproducción de los espacios físicos de encierro como así también mentales: obsesiones, relaciones viciosas y asfixiantes, mecanismos negativos entre oprimido y opresores en las jerarquías sociales. Se tomaba y desarrollaba de lo que se entendía del *Balcón* la propuesta del teatro dentro del teatro.

Música: Carmina Burana,

Actores: participación de todo el Taller

Espacio: todo el teatro

Textos: *El Salmo a los dioses* (era un texto recitado en coro)

Diálogos y textos de *El balcón* de Genet.

Babel Lebal, El hecho teatral (1978)

Se trabajó en base a *El balcón*, pero no se terminó porque Juan Uviedo fue detenido y encarcelado. El grupo reelaboró el trabajo y lo presentó en un club de barrio, bajo el nombre de *El hecho teatral*.

Lugares: el club de la calle Sarachaga del barrio de Floresta y en diferentes espacios de Capital y Buenos Aires.

Dirección: Ricardo Chiari

Experimentación: intervenir en una fiesta y trabajar en forma invisible para la provocación de un hecho teatral. Se intentaba lograr que la gente fuera receptivas a pautas que impartían los actores, hasta gestar una situación teatral común que podía ser un juego, escenas o canciones.

Experimentación sobre el teatro de la crueldad

La Peste (1979)

Fue la primera investigación sobre el teatro de la crueldad, pero no hay muchos datos sólo el nombre y la fecha del montaje.

Para cenar Artaud, (1979)

Lugar: Teatro de San Telmo, calle Venezuela 525

Director: Rúben Gallego

El montaje estaba basado en una investigación sobre las pautas del Teatro de la Crueldad en el libro de Antonin Artaud *El teatro y su doble*, en especial se experimentaba sobre los mecanismos de la crueldad y sobre reglas de juegos y pautas que los actores debían practicar para lograr improvisaciones de ceremonias y rituales. Se actuaba bajo las indicaciones del director, que estaba dentro del espacio teatral y dirigía desde la platea. En las notas de la partitura dice: 'La idea general es plantear la

necesidad de un nuevo lenguaje teatral, los actores saben lo que tienen que hacer porque tienen códigos, por ejemplo; ningún actor puede estar sin hacer nada, todos deben hacer algo en forma permanente. Hay situaciones que solo pueden ser desarrolladas por mujeres, en especial las situaciones que tienen historia y final deben ser transgresoras. Los hombres en cambio deben contar historias de situaciones límites y sin saber hacia donde se dirigen’. (Manuscrito sin fecha). Lo siguiente es una transcripción resumida de la partitura del montaje que he encontrado en un cuaderno sin fecha.

Partitura: compuesta por 13 bloques

1. Comienzo a sala oscura un actor a la vez debe exclamar con fuerza ‘¡Yo Antonin Artaud soy mi hijo, mi madre, mi padre y yo!’ Luego se va acomodando en diferentes grupos que representan las diferentes pestes en el mundo.
2. Un actor en el centro hace la presentación del montaje con un discurso que comienza así: ‘Antes de hablar de cultura tengo que señalar que el mundo tiene hambre (...)’. (No está claro en la partitura como sigue pero el discurso parece más extenso).
3. Otros bloques llevan estos títulos: ‘Serie de pestes históricas’, ‘Texto San Agustín’, ‘Peste en el escenario y descenso’, ‘Corrida del espacio a oscuras’, ‘Textos porquería’, ‘Ritmo del cambio’, ‘Me voy a desnudar’, ‘Juego de peste’, ‘El Cachetazo’, ‘Fiesta’, ‘Hemos dicho basta’.

Textos: ‘Antes de hablar de cultura tengo que señalar que el mundo tiene hambre’ *Manifiesto a la cultura*, de Antonin Artaud. Durante toda la obra como trasfondo se escucha intermitentemente una voz lúgubre con el eco de un coro lejano que recita lentamente:

Coro: En forma de navaja me meteré en tu sueño, para que veas, para que me sientas...en forma de navaja me meteré en tu sueño...

Me meteré...me meteré...me meteré.

Música: Valses de Chopin, Stockhausen.

Distribución espacial:

- El hecho teatral debe ganar cada vez más espacio, hasta comprometer al espectador. Teatro-Peste debe ser un conflicto espacial.
- ‘El espacio pared’ es el infierno, los personajes y gente del público van cada tanto e individualmente a sufrir algún tormento.
- A cada espectador se le da a la entrada un papel con un texto o frase, para que tengan la posibilidad de recitar algo.

La escenografía: Se utiliza para cada bloque diferentes espacios, todo el teatro y rincones creados, como el espacio pared. La escenografía creada por los actores cuando empieza el montaje está compuesta por tablas, ropas viejas, muñecos y muebles viejos.

Lenguaje: tiene que ser corporal y vocal, jugar mucho con las voces y los sonidos, tiene que crearse una transformación permanente de voces y acentos.

Experimentación sobre el Absurdo

Lamentablemente faltan datos precisos de estos trabajos que era uno de los más importantes del taller. Pero con la ayuda de los relatos de algunos entrevistados puedo

dar algunas ideas de cómo eran estos montajes. Veamos lo que escribe el director de esta investigación Ricardo Chiari:

Nosotros hacíamos esta investigación a fondo, estudiábamos, teníamos muchas pautas preparadas. Entonces llevábamos el trabajo a varias partes. Al *Asesino sin gajes* lo pusimos en Brasil también. Se presentaba el hecho teatral, con humor y horror. Teníamos una estructura teórica que denominábamos, “Pautas del Absurdo”, que elaboré a partir de unos escritos del profesor británico de dramaturgia Martin Esslin y del método de bloques. Una fábrica de emoción pura, en sensacionales escenas armadas por tres actores fantásticos, Patam, Fiorucci y Cirelli. Riquísimos monólogos interpretados y escritos por Raúl y María. Había tanto trabajo que en pocos meses sobraban materiales para el montaje. Los bloques se encajaban linealmente, no existía tiempo, ni cronología. Seguíamos fielmente la idea de que el absurdo es lo desprovisto de propósito. Este montaje se hacía paralelo al del taller que dirigía Rubén Gallego *Para Cenar Artaud*. Ellos lo hacían simultáneamente en otro lugar y para que apareciera como una analogía contrapuesta lo llamamos *Engordando con Ionesco* (Ricardo memorias 6-01-2003).

Engordando con Ionesco. El asesino sin gajes (1979)

Lugar: Club Sarachaga, Teatro de San Telmo calle Venezuela,

Director: Ricardo Chiari

Actores: 30 actores

Música: el TIM, armó una banda especial, tenía su propio repertorio, la música era distinta esta se adaptaba según la versión del montaje, por ejemplo:

Tenía una base que era *El duende* de Chic Corea, también el comienzo de *Brilla tu diamante loco* de Pink Floyd. En la versión que se hizo en el Taller Escuela del Actor (TEA). Se usó para la entrada del público un tema de Sergio Méndez '70, *Stratosfear* de Tangerine Dream, otras veces se cantaba a capella algunos temas como *El mañana me pertenece* de la película Cabaret. En *Engordando con Ionesco*, toda la sala es un espacio mutable entre los corredores de un hospital, los pasillos de una cárcel y un festival.

‘En esa obra de la calle Venezuela, recuerdo, entrabas y te tropezabas contra los escombros, unos tipos te alumbraban con linternas y te palpaban de armas. Todo era oscuro con espacios alumbrados por velas, podías reconocer a los actores dispersos por todo el lugar, buscando y haciéndose un espacio para representar. La situación era densa y parecida a un secuestro, pero el espacio cambiaba de un clima a otro.
(Roberto, memorias 6-11-2005)

¿Quién es Lautréamont? (7 de octubre 1979)

Lugar: Los Teatros de San Telmo, calle Venezuela 525

Dirección: Marta Gali

Trama y Experimentación: No tenía una historia lineal sino que el montaje se basaba en una interpretación de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, (de Isidore Ducasse). Si bien la historia se cuenta uniendo fragmentos del libro, en especial, se reproduce un pasaje que describe una familia tranquila y serena transcurriendo un día normal en el seno de su hogar, hasta que esta escena cotidiana, poco a poco se transforma en una situación trágica y dramática (Ducasse 1964: 88-89)

La investigación central de la obra era el estudio de los mecanismos de "lo siniestro" desarrollado por Sigmund Freud, llevados a la estructura de la obra trabajando la ilusión y la realidad, como elemento vital para la reproducción de lo siniestro. Para esto se hacía entrar al público dentro de una determinada situación para luego distanciarlo, se creaban cuadros familiares e íntimos pero al mismo tiempo sucedían fatalidades producidas por fuerzas negativas: desaparecían adolescentes, había animales ficticios y metamorfosis de personajes normales a especies de monstruos, las madres enloquecían. Se jugaba con las múltiples personalidades de los personajes, Mervin el personaje central estaba interpretado por cinco actores, el Conde de Lautréamont envuelto en una capa negra desaparecía y aparecía, recitando y gesticulando exageradamente, la agitadora política era una joven andrógina con un gato, la madre dulce se transformaba en una loca, la hechicera producía un andrógino con la madre, cada tanto una monja borracha atravesaba las escenas. Una procesión religiosa avanzaba hacia el escenario donde una mujer era torturada por dos hombres, la procesión se convertía más tarde en una rebelión de los actores que gritaban consignas, bailaban y se sacaban los disfraces.

Distribución espacial y técnica: El montaje se desenvolvía en todo el teatro y el público rodeaba el espacio central, la directora estaba ubicada en la cabina de luces, desde la cual, dirigía la obra con un micrófono, les hablaba a los actores, les daba pautas y órdenes que los actores debían seguir, pero también se dirigía al público, anunciándoles escenas, pidiéndoles calma y explicando cosas. Se trabajaba con distanciamientos, en momentos tensos se producía marcadas interrupciones desde la dirección.

Textos: Las constantes eran ¿Quién es Lautréamont? ¿Dónde está Lautréamont?

‘No busques a Lautréamont’. ‘Estamos en presencia de una locomotora agotada’.
‘¡Toda el agua del mar no bastaría para lavar una mancha de sangre intelectual!’.
‘¡Vamos ya cededme la palabra!’. La siguiente frase es notoria porque también
aparece repetidas varias veces en el libro ¡Se aleja!... ¡Se aleja!...Pero una masa
informe lo persigue encarnizadamente, siguiendo sus huellas en medio del
polvo.’(Ducasse 1964:107). El siguiente fragmento fue hecho con diferentes frases
tomadas del primer capítulo de los *Cantos*, (Ducasse 1964:71-100). Y estaba recitado
por el personaje central de la partitura, Mervin:

Recuerdo adolescente

Recuerdo su cara oval y en especial sus cabellos rubios,

¿Quién finalmente es ese a quién aludo?

Es un amigo que tuve en otro tiempo.

Es inútil decir que yo solo tenía un año más

Aparten, aparten de mí este pensamiento.

No ignoro que un día su cuerpo quedó entre mis brazos.

Tenía catorce años. Yo, tan solo un año más. Lo maté.

Le destrocé los huesos.

Es inútil que repita ya su nombre.

Yo tenía un año más

Poesía de lenguaje inconexo producido por el TiT:

Entonde el hombre se replegó y huyó.

No fue una violación.

Se prestó a la obscena comida.

Ana se arrastraba desnuda sobre la arena

Aze eto, cuando

Tú aze eto

Tú levanta lo espíritu nel aire

Tú no estás curao tadavía

Entonce tu crees en lo espíritu.

Títulos de textos utilizados : *La nada, He sentido de verdad, Aquí no hago otra cosa más que esperar, Recuerdo adolescente, discurso sobre la poesía y la juventud* (en francés).

Escenografía: Muebles y decoración de una típica familia de clase media de los años'40, un sillón rojo de terciopelo y una muñeca de trapo colgando en el centro, y un maniquí.

Vestuario: Ropa de cama, disfraces y ropa común usada para los ensayos.

Septiembre 80 (19 de abril 1980)

Lugar: Sala Moliere

Música: *El Bolero* de Ravel, *Citté Tango* y *Piazzolla' 77* de Astor Piazzolla, *Flamenco*.

Participación: 20 actores, y los músicos del TIM

Investigación: Con este montaje se experimentaba las técnicas de Meyerhold de la biomecánica, haciendo que las palabras estuvieran en un segundo plano pero que se comunicase las escenas a través de gestos, movimientos corporales, ritmos y danzas. También se buscaba reproducir los ritmos, los símbolos y el espíritu de las movilizaciones callejeras, para que el público se movilizara físicamente.

Partitura: Lo siguiente es la transcripción de los manuscritos de los bloques que conformaban la partitura. Los discursos y parlamentos eran usados por todo el taller pero están firmados por Gustavo y Diana, sin apellidos ni fechas.

Bloque 1, pautas: Presentación. Entran los actores en fila, miran hacia el centro del espacio, cuando empieza a sonar el tambor, los actores saludan al público, con una reverencia majestuosa de sus cuerpos. Movimientos exagerados, ampulosos, hacen flamear las banderas. Terminan de golpe con un gran gesto de dolor, formando imágenes. Se dispersan en silencio por todos los espacios de la sala, al ritmo de tambores. El orador exclama:

Comenzaremos por el final, tan cargado de emoción. ¡Vean! En la mirada del negro se refleja la derrota de sus compañeros...

Los actores rodean al público situados en diferentes partes de la sala, acompañados por un ritmo cansino de tambores. Algunos actores se lanzan desde el escenario al público haciendo flamear banderas, gritando consignas, recitando textos, caminando por encima de las butacas y haciendo sombras contra las paredes.

El orador: Somos jóvenes y estamos prohibidos.

Que a sus ojos no se les oculte, si los sobrevivientes de una juventud que fue lluviosamente estrangulada, aún flamea es porque en nuestros pechos, nuestros vientres, en nuestro sexos y gargantas, se agita la cascada de un ASCO PROFUNDO. Angustia vital que no podrá orientarse sino a través de un choque violento, un peligroso furor.

Convencidos de que la vida es bella y el hombre capaz de un destino maravilloso.

Bloque 2, pautas: Lograr que la familia en el centro, desarrolle una historia realista con diálogos simples y cotidianos, sin ningún tipo de conflicto. El objetivo es lograr que el público se sienta cómodo con la realidad de la obra, crear empatía con actuaciones stanislavskiana y melodramáticas. Una vez alcanzado este clima, interrumpirlo con situaciones oníricas, imágenes caóticas del mundo, guerras, explosiones, llantos, muertes, terminar con un total distanciamiento brechtiano.

Bloque 3, pautas: Biomecánica; una actriz danza en el centro de la sala, hace movimientos acrobáticos combinado con gesticulaciones dramáticas, realiza una danza de tambores. La sala debe estar a oscuras, solo se escucha la voz de un orador que predica un discurso sobre el dolor de ser joven. Los textos se pronuncian como discursos políticos o se recitan declamando. De apoco se van recuperando las escenas realistas que se habían interrumpido abruptamente y se completan para dar un sentido de normalidad. Reaparece el orador del principio y dulcemente recita el discurso de cierre:

Señores y señoras:

En el acto cargado de solemne teatralidad, en 1980,
al cumplirse nuevamente indistintamente ordenado
en el tiempo el entierro de la Juventud.

Rescatando la representación y su juego mentiroso,
pedimos un minuto de silencio!

El mismo ritmo de los tambores tiene que llevar el espectáculo hacia una metamorfosis de la situación, el clima de tensión y pánico debe transformarse en una fiesta al compás del bolero de Ravel. El objetivo es llevar a que el público se sume festivamente al hecho teatral. Es por esto que el discurso del orador tiene que cambiar de tono, dejar de ser negativo pero mantener en la voz firme y augurar un futuro mejor:

¡Señoras y señores, jóvenes de nuestra generación!

Tenemos la obligación insoslayable de reactivar
las hormonas de la creación...

¡La primavera es inexorable!

ALTERARTE 1 (noviembre 1979)⁴⁷

Un mes antes, en Octubre, se lanza la revista el *Zangandongo* y en Noviembre se organiza ALTERARTE 1. Este fue el primer Festival de Arte organizado en plena dictadura militar. Si bien en su publicidad no hay nada explícito, el Festival se organiza en contra de la censura. Durante las jornadas se iban recibiendo saludos y adhesiones de diferentes intelectuales, organismos y artistas, los cuales se iban leyendo en voz alta para que todos se informaran. En sus volantes hay consignas como ‘Las banderas de la imaginación vuelven a tomar nuevas formas. Es hora de mostrarlas’, pero en general no hay una explicación más que el título del Festival y nada que fuera político, sin embargo el proceso de preparación anterior estaba cargado de discusiones políticas, reuniones, encuentros e individuales.

Lugar: Teatro del Plata

Duración: un mes

⁴⁷ Ver Apéndice, figura 4.

Exposición de obras plásticas: Participaron artistas plásticos como el renombrado Guillermo Kutica. Algunos títulos de obras fueron: *Plásticos artefacto polisensorial*; *Ambientación década del 60*; *Multiarte experiencia 1y 2*.

Recital de poesías: revistas *Podema* y *Prosa Planchada*

Jornada de cine: *UNCIPAR J.Serra*

Danza: *Contemporánea Alicia y Marisa Pletz*.

Mimo: *La fiesta*. Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava

Música: *Concierto de música concreta. Charla y experiencia con el público sobre un nuevo método de escritura musical S. Aschero. Concierto de Música concreta.*

Teatro: *La Nausea* de Martín Pavlovsky y *Heliogábalo* de Gustavo Schwartz, se representaron 12 montajes del TiT.

***Arucol* (Noviembre 1980)**

Lugar: Sala Moliere

Dirección: Ruben Campitelli

Arucol (Locura al revés) fue una investigación sobre la locura que terminó en un hecho teatral en la sala Moliere. Este trabajo hizo una publicidad muy original, ya que se repartían volantes con los comentarios de los reporteros de las revistas de entretenimiento y diarios del país, pero no eran inventados.⁴⁸ Estaban escritos por el taller para llamar la atención, lo llamativo era que los comentarios eran todos exageradamente malos contra la obra y sus actores, por ejemplo:

En un recorte '*Arucol* un título ininteligible para un espectáculo deshonesto. *Arucol* es la destrucción de nuestra cultura. Vuelve a surgir el teatro de agitación pero en este caso no saben qué agitan. ¡Desagradable!'. Además, la obra se anunciaba de esta

⁴⁸ Ver Apéndice, figura 5.

manera: 'Producto casi teatral para una época casi humana', y la portada del programa era la cara de una enfermera pidiendo silencio, con el dedo índice sobre su boca. Para resumir *Arucol* voy a citar las memorias de su director Ruben Campitelli:

'Durante el '80, algunos integrantes nos turnamos para dirigir el grupo con un tema de investigación. Yo elegí la locura y el montaje en el Moliere se llamó *Arucol* (locura al revés), que se hizo en noviembre o diciembre del 80. La investigación se centró en conseguir actos, gestos y diálogos que causaran o reflejaran locura, sin hacernos los locos, sino con pautas de acción que logaran ese efecto. Por ejemplo, nos dimos cuenta que una pauta efectiva era realizar acciones típicas de un niño, o hablar como tal, pero con gestos corporales y voz propios de un adulto (imagínate un tipo de 40 años de traje y corbata que se arrodille en el asiento de atrás de un colectivo, para poder ir viendo los autos que vienen detrás, pero con gestos de adulto, no de niño). También buscamos situaciones especiales, como por ejemplo: todos viajaban en un micro que nunca se detenía, pasaba por pueblos, etc., y los actores debían seguir conviviendo por siempre dentro de ese límite. Por supuesto estas pautas no fueron conocidas por los espectadores. El objetivo era que la gente se sintiera molesta, encerrada, casi presa. También hicimos un bloque que representaba una cena de gala, de categoría, (los actores se vistieron así), donde mientras comían hablaban sobre los desaparecidos, sin nombrar esa palabra y sin dar pautas de que se estaba hablando de eso; la verdad que quedó muy "loco". Y Silvina apareció con su atril para pintar la ocasión, pero no dio ni una sola pincelada, al final del montaje con un aerosol en la "pared", mientras el resto de los actores motivaban a la gente a que los ayudasen a vestirlos con sus ropas adecuadas para salir a la calle, y salieron. Este montaje fue mi despedida como artista porque después me dediqué por entero a la

militancia política. Investigamos la locura pero por supuesto se filtró mucho de la época que estábamos pasando, la dictadura. Silvina, que durante el montaje representó una pintora, al final pintó con aerosol sobre una pared del teatro (que por supuesto estaba empapelada): "No puedo crear, no puedo amar, sólo puedo escupir sobre mi propia locura" (Campitelli memorias, 12-11-2005).

INTERVENCIONES CALLEJERAS Y TEATRO DE INTERVENCIÓN

En este parte vamos a ver algunas experiencias hechas en cuanto al teatro callejero y de intervención. Con la ayuda de algunos recuerdos veremos ejemplos de este tipo de trabajos llamados intervenciones. La idea es tomar sólo algunos trabajos para poder reflejar los diferentes aspectos y la progresión de lo que fue este tipo de experimentación. He logrado reunir algunos relatos bastante explicativos como el siguiente:

Cuando estábamos ensayando una obra de Roberto Arlt. El desierto entra en la ciudad. Nos habíamos quedado sin sala para ensayar entonces decidimos hacerlo en la calle. ¡Qué inconscientes que éramos! Siempre al borde del peligro. Para colmo estábamos citados en el bar de Los Pinos reducto de los intelectuales de izquierda, políticos y otros. En este lugar habían sucedido varias desapariciones y allanamientos. Éramos más de veinte, era muy tarde en la noche, los actores esperaban afuera, y yo el director de la obra era el único que estaba dentro del bar. Yo iba llamando a los actores de a uno para darles instrucciones, que ellos seguían disciplinadamente y de esta manera fuimos abarcando con nuestro juego alrededor de cinco manzanas. Fue un ensayo-montaje que duró horas en el medio de la noche. Una especie de juego

como el del poli-ladrón, donde le jugábamos al gato y ratón a la policía (Campitelli, memorias 20-03-2001).

En esa misma dinámica se fue a la Ciudad de los Niños en la Plata. La idea era tomar el poder de la ciudad. El hecho teatral se desplegó con la toma de la ciudad y con la participación del público que en su mayoría eran padres con niños. En un momento se logró que la gente llevara algo invisible y se desplazara por el espacio como si cargara con una cadena pesada. La representación era tomar el poder de las instituciones y cambiar la historia del país. A este tipo de montajes se los llamó más tarde ‘intervenciones’. Para prepararse para las improvisaciones de estas intervenciones el grupo contaba con códigos y reglas comunes previamente establecidos, como así también con parlamentos como el siguiente que había sido escrito por Juan Uviedo:

Salmo a los dioses

Ellos son los que roban, los que matan, los que asesinan

Ellos son nuestros dioses alabados.

Alabados sean nuestros dioses.

Ellos son los que traicionan, los que corrompen, los que aniquilan

Ellos son nuestros dioses alabados

Alabados son los dioses que dominan.

En un documento llamado *Tres Intervenciones y un mismo mensaje revolucionario* con fechado en Diciembre 1981 y que lleva la firma de Gustavo, el TiT se replantea

nuevos objetivos. Uno de ellos fue realizar trabajos en la calle, la consigna era ‘ir hacia la calle’, bajo la siguiente orientación: ‘hemos comenzado a plantearnos una integración activa que vaya impulsando el arte hacia una revolución constante que tenga como escenario el más rico: la calle’. Los objetivos de este tipo de montajes eran la realización de trabajos en la calle y la recuperación de espacios públicos en forma colectiva mediante acciones directas. La idea era producir actos relámpagos, invisibles e inmediatos que subvirtieran la realidad, y provocaran hechos teatrales que motivaran a la gente a participar y producir nuevos hechos. Los siguientes eventos siguen estas pautas

ALTERARTE II (1981)

Lugares: cuarenta integrantes del TiT se organizaron para realizar el Festival en Brasil, en la ciudad universitaria de San Paulo, se hicieron experiencias de trabajos colectivos con los grupos de teatro Politécnico, Viajou Sem Passaporte, y Tetra No Teatro. Se realizan varios montajes, intervenciones y encuentros multidisciplinares. Uno de los montajes de creación colectiva y de intercambio internacional se llamó *Guerra (na cidade universitaria)*. Publicitaron por todos los medios que en uno de los encuentros estaría presente Jean Luc Godard, un engaño que despertó la atención de gran parte de la prensa brasilera.

Plaza das Republica

Luego de una seguidilla de intervenciones teatrales callejeras en San Paulo, el TiT realizó su mayor evento montando *La Peste* en la Plaza de la Republica. El objetivo era denunciar la situación represiva en Argentina, para esto se utilizó la idea de que en la plaza había argentinos apestados. En esta experiencia la provocación teatral tuvo

repercusión en la gente que participó de lleno, produciendo una psicosis general, sobre la posibilidad de una intoxicación masiva. Participó un buen número de integrantes del TiT de Buenos Aires y de San Paulo, del grupo rosarino Cucaño y artistas brasileiros que fueron trabajando el espacio de la plaza de manera invisible, luego de unas horas lograron construir una ilusión que se transformó en una psicosis general de que había una intoxicación masiva. El público intervenía sumándose a los intoxicados, sintiéndose mal o descomponiéndose mientras que otros socorrían a los enfermos. Esto provocó un escándalo muy grande en la ciudad. El acto terminó con la intervención de la policía, ambulancias y la subsiguiente deportación de todos los argentinos. La noticia fue publicada en el diario brasileiro *Folha da Tarde* con el siguiente titular: ‘Escenas de cine provocan tumulto y agresión en la Plaza de la República’ (mi traducción) y en el diario argentino *La Razón* del lunes, 17 de agosto de 1981 bajo el siguiente titular: ‘Detuvieron en Brasil a los integrantes de un grupo teatral argentino que fingieron estar enfermos, originándose un escándalo’. A pesar del miedo a la represión que esto podía suscitar sobre el grupo, los integrantes sacaron la conclusión de que este había sido uno de los hechos teatrales más relevantes del grupo, un emblema de lo que ellos llamaban experiencias de provocación callejera. Este trabajo produjo un cambio de orientación en el TiT que definitivamente adquirió una línea más audaz para salir a trabajar a la calle y recuperar espacios.

La intervención en el teatro Margarita Xirgu (sin fecha)

Septiembre 80 se trabajó también como intervención en el teatro Margarita Xirgu, allí se desarrollaba el Ciclo del Encuentro de las Artes. El TiT no estaba anunciado en la

programación del Encuentro pero tenía el objetivo de intervenir provocando algún tipo de agitación, antes de que el espectáculo se reanudara después del intervalo. El TiT intervino en forma sorpresiva: en un acto relámpago los actores irrumpieron en la sala, abriendo las puertas de par en par, marchando como si fuera una procesión religiosa que representaba la tristeza y el inconformismo. Luego cuando las luces del teatro se encendieron los actores comenzaron a desplegar banderas y a levantar pancartas hasta transformar la procesión en una marcha política. Desde los palcos del teatro algunos actores tiraban mariposas con consignas escritas mientras recitaban un texto de manera agitativa. En poco tiempo el teatro se cubrió de una lluvia de papeles al compás del bolero de Ravel. La tirada de papelitos era tradicional en los actos masivos, como fútbol, manifestaciones, conciertos, tanto que la dictadura militar había prohibido su uso. El público se incorporó a la escena planteada y el espectáculo se transformó en una fiesta carnavalesca. Luego de esta intervención el TiT hizo el balance de lo realizado, concluyendo que habían logrado transformar el espacio como ellos se lo habían propuesto, esta conclusión aparece en el *Boletín Enciclopedia Surrealista*, que era una especie de boletín interno mimeografiado del taller que a veces se vendía:

‘... estuvimos el domingo utilizando en nuestra intervención el lenguaje de la movilización. Aparecimos con pancartas, carteles, disfraces, y marchas, fue un golpe maravilloso al público que se movilizó y sin dudas estaba emocionado, ellos los espectadores se incorporaron a la escena aplaudieron, gritaron, cantaron...Logramos un hecho nuevo ¿Era teatro? ¿Era un concierto? ¿Era un recital de poesía? ¿Qué era? ¿Qué fue? ‘Hemos instado al público a participar y desde esta manera logramos una urgente transformación de lo que hasta ese momento estaba sucediendo, que en el mejor de los casos se trataba de un teatro de idiotas’. (Gali 1981:32)

Marat Sade (junio 1981)

Montaje: investigación sobre el teatro-documento basada en la obra *Marat Sade* de Peter Weiss. La idea era hacer aparecer primero a los acontecimientos y luego a los hombres. Para este trabajo se utilizó la teoría y el sistema biomecánico de Vsevolod Meyerhold utilizando el espacio y los movimientos corporales como un lenguaje de comunicación privilegiado, evitando el discurso oral y armando situaciones teatrales sin necesidad de explicar nada.

Al principio era un baile de disfraces. Era de noche había algunas personas sentadas en las paredes que rodeaban un espacio abierto de la placita de Alsina y Defensa. Llevábamos disfraces y un muñeco que representaba *Marat Sade*. Al principio con tambores y músicas varias invadimos el espacio bailando y gesticulando. Poco a poco la gente se incorporó a la fiesta.

Después de un tiempo el muñeco se transformó en un cadáver tirado en medio de la plaza, los actores comenzaron a cubrirlo de objetos y el público intervenía haciendo lo mismo. Fue genial la gente respondía maravillosamente el cuerpo muerto terminó siendo una montaña de objetos mientras todos lo rodeamos en silencio, creo que terminamos con una especie de procesión o misa. (Gallego, conversaciones 18-12-2002)

Pompas fúnebres lágrimas de sangre (25 de marzo 1981)

Lugar: Teatro Picadero

Dirección: Rúben Gallego Santillán

Montaje: Obra basada en la novela de Jean Genet *Pompas Fúnebres*. La trama era apropiada para el TiT pues era la historia de un homosexual enamorado de un soldado nazi y de un militante comunista asesinado por las fuerzas nazis también. Su texto era atractivo porque encerraba una lengua conspiradora, un vocabulario subterráneo, de la calle y de las cárceles que se sumaban a historias eróticas clandestinas.

Explica el director del montaje:

La obra contaba con algunos parámetros espaciales claves para su desarrollo: la propaganda agitativa, el funeral, y la organización de una movilización como cierre de la función. El montaje terminaba con la idea de incitar al público para ir hacia afuera y organizar una movilización por las calles que fueron espacios clásicos de demostraciones de protestas populares antes del 1976. Es decir, nuestra idea era, dejar una pancarta fuera del teatro con la consigna 'Aquí cayó un joven' y al final orientar al público para que se encolumna detrás y comenzar la marcha, teníamos claro el recorrido pero no dónde y cómo terminaría. Ese era el objetivo escondido de todo el montaje (Gallego, conversaciones 18-12- 2002)

Publicidad: La publicidad era parte de la obra, porque se vendían las entradas en anticipo junto al programa de la obra que tenía varios enunciados de lo que sería el montaje. También se desplegó una publicidad agitativa como nunca se había hecho antes. Esta consistía en una gran cantidad de obleas que decían: 'Aquí cayó un joven', pegadas por todas las paredes del centro de la ciudad de Buenos Aires.

Reperto: Trabajó un gran elenco de actores, músicos y escritores.

Escenografía: Fue preparada por un arquitecto, la escenografía empezaba desde la calle, decenas de coronas de flores mustias recogidas de los cementerios rodeaban el teatro. La entrada del Picadero se había convertido en un funeral, estaba decorado con

velas y flores representando un funeral. En el escenario había trapos viejos, sogas, bolsas, rollos de celuloideos que reproducían un campo de batalla extendido a la sala teatral. En general los actores llevaban una indumentaria de guerra, aunque había varios que tenían el torso desnudo. La obra comenzaba desde la calle: en la pared del frente del teatro un actor enfocado con una luz fuerte, escribía con aerosol ‘Aquí cayó un joven’. Mientras en el teatro se escuchaba una melodía triste y siniestra, los actores reproducían figuras fantasmagóricas en el escenario y la sala. Había una voz en off que recitaba extractos de la novela de Genet referidos al amor entre Juan D. y el narrador.

La realización en concreto de la obra tuvo otro resultado, muy diferente a su preparación. En principio, la obra se censuró antes de empezar. Los actores salieron a informar al público sobre la situación. Todo se dispersó con la llegada de la policía. Recuerda Gallego: ‘El lugar del montaje era en el Picadero que era reconocido como el “templo de la resistencia”. Media hora antes de que comenzara la función, el director del teatro Alberto Mónaco me llamó para decirme que la obra debía cancelarse, porque había recibido amenazas de los fascistas. Yo estaba enfurecido, no lo podía creer porque Mónaco formaba parte de la Comisión Nacional Contra la Censura y él mismo nos estaba prohibiendo. ¡Nos estaban censurando en el templo de la resistencia! Discutimos fuerte, lo amenacé con que lo denunciaría públicamente por traidor. Como yo estaba medio transformado en el personaje que debía hacer sentí el impulso de actuar en consecuencia y entonces no encontré más salida que acudir al público, que estaba esperando en la puerta, y explicarle nuestra indignación y lo que estaba sucediendo con la idea de pedirles que nos ayudaran a rehacer el montaje en

los próximos días, les hablaba políticamente, pero desde el personaje (Gallego, conversaciones 18-12- 2002).

‘Creo que las pegatinas fueron la razón de la censura. Todo estaba preparado con meses de trabajo y apenas se prendieron las luces, con el público en la puerta, y las entradas vendidas la censuraron, una llamada de los *fachos* al teatro, después me acuerdo que el Gallego que hacía el personaje de Jean Genet, se subió a un auto, y parado en el techo largó un discurso antidictatorial criticando la decisión del teatro de prohibir la obra y denunciando la masacre que estaban haciendo los militares (...) Había unas trescientas personas, un público numeroso para esa época recuerdo que había personalidades del mundo artístico y político y alrededor de 60 actores que escuchaban el discurso del Gallego... hasta que llegó la policía (...) no me acuerdo bien que pasó después pero todo era muy peligroso (...) unos meses más tarde los *fachos* metieron una bomba e hicieron volar el teatro a pedacitos... Yo filmaba (...) La imagen que quedó es en blanco y negro, dura segundos... Creo que esta historia es importante porque luego se organizó en el mismo lugar el llamado Teatro Abierto convertido, hoy en día, el emblema de la resistencia a la dictadura’ (Roberto, memorias 2002)

Pompas Fúnebres Lágrimas de Sangre fue el último trabajo que hizo el TiT antes de disolverse. Como concluye Rubén Gallego: ‘En definitiva la culminación de nuestra obra artística fue un acto político y de agitación de 10 minutos. Yo creo que para nosotros era más reconfortante salir en las secciones policiales de los diarios que en la de los espectáculos, creo que muchas veces buscábamos eso, era una manera de copar espacios. Me acuerdo que las noticias de la prohibición de Pompas salió en los diarios al día siguiente pero en las páginas de teatro y no en la de criminales como nos

hubiese gustado pero igual nos pusimos recontentos por la repercusión (Gallego, conversaciones 18-12- 2002)’.

En suma, hemos visto que el TiT como organización artística entre 1976-1981 tuvo una dinámica de ascenso, desde el crecimiento numérico de practicantes teatrales como la incorporación y desarrollo de otras disciplinas. También, la creación y manutención de sus casas culturales, en especial La casona de San Juan, que por su tamaño pudo albergar cineastas, músicos, teatristas, intelectuales, militantes y políticos muestran que se existió conscientemente la construcción de una infraestructura material e ideológica para la resistencia. En cuanto al trabajo estético hemos reconstruido los montajes que pudieran reflejar las tendencias del TiT, de los cuales, resaltamos aquí los rasgos distintivos: la creación de su propio lenguaje, la incorporación del público en la compleción de la obra, la creación colectiva al centro de trabajo experimental y de investigación, el diseño de un teatro de intervención en diferentes espacios. La manera de cómo este capítulo fue elaborado nos hace subrayar la necesidad de crear las herramientas para la investigación de fenómenos subalternos muchas veces clandestinos, semiclandestinos e indocumentados. El método aquí empleado de poner al centro materiales originales y la voz de los protagonistas nos acercó a una realidad difícil de conocer mediante otros medios.

CAPITULO V

LA ESTÉTICA DEL TiT: PRODUCTO DE LA RESISTENCIA CULTURAL ARGENTINA

En el capítulo III hemos localizado al TiT como parte de una cultura emergente bajo la dictadura militar, que produjo innovaciones teatrales y abrió espacios vitales de resistencia contra el terror. Por consiguiente este capítulo va a profundizar en estas conclusiones y va a desenmarañar las complejidades que el tema nos plantea con el objetivo de insertar al TiT en una línea de producción cultural e histórica.

El tema central de esta tesis presenta algunas contradicciones o complejidades de un caso de resistencia cultural, tomando el ejemplo de un grupo de teatro, que no entra precisamente dentro de lo conocido como teatro, porque en definitiva, ¿qué fue el TiT? y ¿qué produjo? Difícilmente, encontraremos a los trabajos del TiT como parte de lo que es reconocido como teatro, de hecho, a pesar de mi larga investigación la única referencia que he encontrado ha sido sólo una mención, en uno de los volúmenes de la enciclopedia del teatro argentino, editada por Osvaldo Pellettieri (2001:457). Es decir, por ahora, a pesar de la energía desplegada por el grupo en la producción teatral y sus exitosas actividades antidictatoriales en el ambiente artístico porteño, todavía no ha entrado dentro del canon teatral, ni siquiera dentro de lo que se llama el ‘teatro de la resistencia’.

Aunque el mismo desarrollo de este capítulo dará una respuesta a estos interrogantes, en principio y de manera general, quiero responder que las producciones artísticas del TiT presentan una estética difícil de definir, ya que estas fueron multifacéticas, las

cuales se valieron del teatro para apoderarse de un espacio de resistencia y crear voces alternativas desde el campo cultural. Como grupo de teatro intentaban producir sin ataduras políticas, pero en realidad, ¿cómo podrían haber evitado el enfrentamiento con el Estado cuando la política siempre estuvo presente? En varias formas sus trabajos estaban condicionados por el estrecho margen dejado entre la coerción del aparato militar y el micromundo intelectual atosigado por los partidos ilegalizados. Por eso este capítulo va a analizar la producción estética del TiT y sus formas de resistencia como producto artístico que se manifiesta bajo la represión. Exploraremos de qué manera la invasión de campos entre lo político y lo artístico produjo una estética singular, la misma que nos plantea una nueva manifestación cultural, difícil de insertar dentro de las definiciones teatrales existentes, pero que nos abre nuevos interrogantes.

El TiT mismo se negaba a definirse como parte de una estética teatral determinada y sus trabajos eran abiertos y variados. Ellos se percibían como un fenómeno único, que se desarrollaba en soledad y con absoluta independencia. Sin embargo, veremos en sus trabajos mucho de las influencias de tendencias teatrales determinantes argentinas y latinoamericanas. Sin ir más lejos, la idea general del teatro del oprimido desarrollada por Augusto Boal cuando estuvo exiliado en Argentina, entre 1970 y 1974, era lo que en esencia el TiT llevaba adelante. En esa época Boal desarrolló muchas de sus teorías y publicó varios escritos, entre los cuales figura el *Teatro del Oprimido*, que centralmente plantea que el teatro es político y da las pautas para que pueda transformarse en una herramienta de lucha contra la opresión (Boal 1974: xi). La diferencia residía en que para el TiT esta premisa debía forjarse fuera de los límites nacionales y de clase. Pues para que el arte sea emancipador y sirva como

herramienta política debía ser universal y obedecer a sus propias leyes, sin discursos explícitamente políticos. Lo político, lo revolucionario y lo social estaba en la dinámica abierta de la obra.

Para lograr esta apertura el TiT tenía como orientación central la experimentación, la investigación y el movimiento continuo y constante en teatro. Por ejemplo, sus lemas y consignas centrales eran de este tipo: ‘Experimentación constante en arte’, ‘Por un movimiento continuo’ o ‘Por un teatro experimental’. Las mismas expresaban la aspiración de lograr de la producción del TiT un trabajo en permanente evolución y abierto en todos sus sentidos. Esta orientación se puede asociar justamente a la poética de la ‘obra abierta’ que plantea Umberto Eco (2004: 35), en cuanto a dos puntos centrales: el producto no se presenta como algo completo o cerrado sino que manifiesta significados y símbolos que pueden ser interpretados bajo diferentes lecturas y la interpretación de la obra es un proceso abierto, hecha por un diálogo entre el artista y el público, es decir el público es invitado a hacer la obra con el autor (2004:56-62).

Pero aún más específicamente, esta forma abierta también se puede relacionar a la teoría teatral del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, con respecto a su esencia experimental y por la búsqueda de la incorporación activa, transformadora y liberatoria del público. Boal plantea que: ‘*The poetics of the oppressed* is essentially the poetics of liberation: the spectator not only delegates powers to the characters either to think or act in his place. The spectator freed himself, he thinks and acts for himself. Theatre is action!’ (2000:154). Efectivamente, como veremos a lo largo de este capítulo esta concepción subyace en cada uno de los trabajos del TiT. Es decir,

sus montajes eran abiertos y la participación del público era determinante para su realización y podríamos agregar que esta era su característica más global y el eje unificador de su multiplicidad estética, ya que esto era lo que identificaba a todos los grupos que componían al TiT.

Este punto se nos hace más interesante si lo ligamos a la resistencia en general porque así como a nivel nacional se manifestaron diferentes grados de resistencia política. El discurso abierto en lo artístico fue uno de los grados básicos de la resistencia cultural, como si fuera la primera reacción espontánea que iba contra la represión. Es como si se produjera una reacción instintiva, vital y básica contra toda forma que oprime el proceso creativo. Pero por otro lado, existe una elaboración consciente para que el producto sea trabajado hacia su máxima apertura. Es decir, los autores seleccionan las formas más abiertas para armar sus proyectos, que por la misma dinámica de su apertura, rebalsan los límites teatrales.

De ninguna manera, se puede ignorar que en los estudios teatrales latinoamericanos, hecho por renombrados académicos, se hayan acuñado muy valiosos términos como 'Performance' (Taylor 1994:1-14) o 'Teatralidad' (Villegas 1994:307-320) que son parte de esta necesidad de una interpretación más global del teatro latinoamericano, y que pueden captar las realizaciones teatrales multidisciplinarias, o las que traspasan los límites del espacio teatral que también incluyen el estudio de la teatralidad cotidiana, política y social. Pero aquí no desprenderemos de estas definiciones generales, para encontrar otra perspectiva de estudio que permita ver la especificidad del discurso de la resistencia cultural y teatral bajo el terror de Estado, para que pueda ser leído por sus simbologías antidictatoriales, pero también por el uso del espacio

teatral que plantea relaciones de comunicación que van más allá de lo teatral.

Efectivamente, en el caso de TiT vemos que por el lenguaje y espacio teatral pasaron la rebelión, la acción contra el Estado y la canalización del dolor social, pero también la necesidad de producir un lenguaje artístico que mantuviera viva la imaginación, la memoria y el arte. Umberto Eco plantea que:

la obra en movimiento y la poética de la *obra abierta* instauran un nuevo tipo de relaciones entre el artista y el público, una nueva mecánica de la percepción estética, una posición diversa del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía aparte de una página del la historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos crea situaciones comunicativas, instaura una nueva relación entre *contemplación* y *uso* de la obra de arte (Eco 2004:62-63, la traducción es mía).

Este concepto nos da la posibilidad de reconocer la especificidad de las obras y apreciar sus desenlaces, sin la premura de encontrar fórmulas totalizadoras. Porque, en realidad, tanto Teatro Abierto como El TiT fueron de la resistencia antidictatorial y sus trabajos fueron abiertos, a veces en sus formas y contenidos, y otras en su manera de trabajar, sin embargo, los resultados estéticos entre uno y otro movimiento fueron absolutamente diferentes. Entonces, la diversidad es lo rico y lo potable de estos fenómenos, precisamente porque bajo el Estado de terror las barreras disciplinarias tienden a disolverse generando nuevas relaciones de comunicación.

En primer lugar, la producción artística del TiT nos plantea que hay una realidad teatral que va más allá del teatro escrito, no sólo porque no haya una literatura

consistente, sino también por los daños de la misma violencia estatal. Es decir, la represión y el contexto en general, no sólo llevan a la alteración de la parte escrita de la obra teatral, que debido a la censura y la autocensura se ve transformada por el uso de metáforas, escrituras elípticas y simbologías, sino que afecta el producto artístico en su conjunto. En consecuencia, hacen que la obra muchas veces no llegue a su realización, y que también nos encontremos frente a productos que parecieran ser poco profesionales, desorganizados e incompletos, transformándolo en una serie de códigos a veces no legibles. Con esto quiero plantear que las condiciones modifican la estética al punto tal de que la obra puede llegar o no a su culminación pero también puede convertirse en otro evento. Por lo tanto, es posible que el producto final arriesgue su función de teatro para devenir, quizá, en un evento político o que también, se haga inexistente; es decir: invisible. Esto es clave de la misma manera que lo plantea Catherine Boyle:

The key point, I think, is that not every theatre product is visible, and that, more often than not, single events have a weight and significance that cannot be measured by anything other than their impact at a certain time with a certain audience. (Boyle 2006:264).

Como vimos anteriormente, la dialéctica entre invisibilidad y visibilidad es medular en el arte de la resistencia bajo el terror de Estado, pues este binomio constituye una tensión contextual, dos campos en pugna que alteran el producto final. Por lo tanto, a lo largo de este capítulo veremos cómo la relación entre lo visible e invisible se desarrolla en varios de los aspectos de la producción estética. A esto también agrego, que en el TiT prevalecía la acción, más que la palabra escrita. Se podría decir que

todo teatro es más acción que palabra escrita. La cuestión con el TiT es que los montajes se diseñaban sin necesidad de ser escritos, pero los ‘bloques’ que se armaban contenían pequeños diálogos, monólogos, instrucciones, pautas, poemas, discursos sin que la obra fuese escrita a modo de libreto.

Es decir, ni siquiera podemos hablar con claridad de la realización de la ‘obra teatral’ como tal, no sólo porque así no lo definían sus propios integrantes, sino porque en si mismo los eventos del TiT no siempre se presentaban como una obra teatral y en una sala de teatro, sino que eran eventos artísticos que se producían en diferentes espacios y que corrían la suerte de transformarse en eventos que iban más allá de la obra teatral. Recordemos que dentro del glosario del TiT una obra de teatro se llamaba ‘montaje’, ‘hecho teatral’ o ‘intervención’.

Prácticamente, esto nos alerta de que la lectura del teatro argentino bajo la dictadura no puede hacerse sólo como un sistema de signos cerrado. En el caso del TiT los grados de apertura y su intensidad fueron elevados en todos sus aspectos. De hecho, los ensayos eran completamente abiertos al público, la elaboración de las obras se hacía con mucho empeño porque se investigaba, se trabajaba en equipo, aunque la puesta en escena o la función muchas veces se hacía una sola vez y a veces ni siquiera llegaba a su realización pública.

El otro aspecto que hay que evidenciar es que estamos frente a un campo transgresivo donde las dos disciplinas: política y cultura se alteran a través de mutuos préstamos. En consecuencia, nos encontramos en una zona donde varios elementos confluyen, creando un espacio para la elaboración de representaciones, de símbolos y lenguajes

que proveerán los recursos para producir nuevos fenómenos. Es por eso que en su glosario y repertorio nos encontramos con asimilaciones del lenguaje político como: ‘temáticas transgresivas’ o ‘impugnadoras de la realidad’, discursos de agitación y propaganda de masas, ‘actos relámpagos’ e ‘intervenciones’. Publicidades y objetos como: volantes, ‘pintadas’, ‘mariposas’ y ‘pegatinas’, banderas, pancartas, carteles, instrumentos musicales, tambores, palos, pañuelos y aerosoles. Es decir, un cúmulo de símbolos e instrumentos tomados del arsenal de las movilizaciones populares, en ese momento absolutamente prohibidos, que se transformaban en armas políticas y manifestación artística.

Así como está enunciado en el primer capítulo de esta tesis, estamos desarrollando un tema que surge de un intersticio histórico entre la desarticulación e interrupción abrupta de la dinámica vigorosa de la política subalterna y el arte de vanguardia de los ‘70. En el caso del TiT nos encontramos a un punto álgido del cruce entre lo político y lo teatral, una zona liminal entre la resistencia a la dictadura y la actividad teatral. Estamos frente a un momento de transición donde los límites entre la política y el arte se disuelven, de la misma manera que se confunden artistas y militantes. Lo liminal es clave para nuestro análisis ya que nos da la posibilidad de interpretar el surgimiento del TiT como así también otros fenómenos parecidos que se gestaron bajo la dictadura.

En un artículo llamado ‘Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida’ la investigadora de teatro cubana Ileana Diéguez analiza el tema de los acontecimientos artísticos fronterizos, de límites borrosos, y expone diversas formulaciones propuestas por otros teóricos que abordan la problemática de los cruces culturales y artísticos

como los siguientes: ‘liminalidad (Turner, Rocco Mangieri), hibridación (Néstor García Canclini), contaminación, fronterizo (Iuri Lotman, Mijail Bajtín), ex–centris (Linda Hutcheon), complejidad y transversalidad’ (2004). Ciertamente, semejante conceptos son tema para el desarrollo de futuros trabajos en cuanto al tema de esta Tesis por la envergadura que ellos representan. Sin embargo, los introducimos como referente del planteo de Diéguez y para enfatizar la importancia de las zonas transgresivas en cuanto a nuestros estudios culturales. A pesar de su conocimiento en el tema y de la aplicación de estos conceptos en sus estudios, Diéguez plantea que lo liminal para ella adquirió otra dimensión a partir de su viaje por tres ciudades sudamericanas. En especial la influenció su experiencia en Lima, en el 2004, cuando asistió a las confrontaciones públicas del reconocido grupo peruano Yuyachkani. Ella concluye que las prácticas experimentales cada vez más presentes en la teatralidad latinoamericana no pueden ser explicadas por lo liminal como un pensamiento teórico sino:

lo liminal como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno; como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales (Diéguez 2004:1) .

Por consiguiente, plantea que hoy en día las intervenciones públicas de grupos que se valen de estrategias artísticas para su accionar social no pueden ser leídas simplemente como obras artísticas. Por eso puntualiza fenómenos que se gestaron en ciudades como Lima y Buenos Aires que fueron violentamente sacudidas por grandes

procesos políticos y sociales. En especial pone como ejemplos las intervenciones públicas de colectivos como Sociedad Civil, El Roche, Perú Fábrica, La Perrera, Integro (de Lima) y el Grupo Acción Callejera, ETC y Ejército de Artistas (de Buenos Aires).

Si bien estas reflexiones están hechas sobre los escenarios latinoamericanos actuales podríamos trasladarlas a la época dictatorial, en la cual el TiT se desarrolló, ya que nos señala la existencia de una zona compleja donde se mezclan el compromiso social y la creación artística. Entonces, profundizando, observemos que de esta zona transgresiva surgen elementos que nos señalan la existencia de una fuerza vital para generar cultura. La producción artística, el arte, la cultura, la política son vivenciados por los que resisten como una necesidad básica para la sobrevivencia. Por lo tanto, el arte puede ser tomado como una práctica del deseo o como canal expresivo para gestar una voz resistente. De cualquier manera sea, ambas razones impulsan y desarrollan experiencias estéticas, políticas y de vida, profundas y son las que producen algo nuevo, por eso mismo emocionan.

Ileana Diéguez resalta el aspecto sensible de estos procesos liminales, en cuanto dice que: ‘Allí donde se cruzan la escritura y la vida, el arte y la simple experiencia humana, está el límite más fascinante y abismal. Ningún constructor teórico ni estético aportará vivencias tan hondas.’(2004:1). Valiosamente, la experiencia hecha por este grupo de jóvenes activistas, parte sobreviviente de una generación que fue devastada, es el otro aspecto fuerte que distingue el tema de esta tesis. Cualquiera que recuerde los montajes del TiT puede testimoniar que los mismos eran hechos teatrales de alta carga sensible, que emocionaban, provocaban, entretenían y

gustaban. Para mí, hay tres elementos subjetivos básicos pero eficaces de la resistencia en general que aparecen o se reflejan en las características estéticas del TiT: la intuición, la práctica empírica y la militancia como reparación.

Si miramos el espectro general de la práctica de la resistencia argentina al golpe, vemos cómo la intuición jugó un rol orientador en perspicacia y creatividad. No es por casualidad que la vanguardia y el movimiento más efectivo de la resistencia a la dictadura hayan sido las Madres de Plaza de Mayo. La intuición y sensibilidad maternas fueron el motor inicial de este grupo, y por eso mismo despertaron en el mundo emociones tan intensas capaces de crear las políticas que modificaron la historia argentina. No obstante, su organización y sofisticación política vino más tarde; su actividad inicial fue empírica y espontánea. En otras palabras, las Madres salieron a la calle sin rumbo cierto en busca de sus hijos y desafiando a la represión sin conocer de sus peligros y consecuencias.

Entonces, este proceso lo podemos relacionar a las reflexiones de James Scott sobre las estrategias de la resistencia y su accionar práctico para abrirse espacio, porque él plantea que: ‘the limits of the possible are encountered only in an empirical process of search and probing (Scotts 2000:193)’. Con nuestro caso esto lo podemos confirmar ya que hubo una práctica empírica del arte de la resistencia, que hizo que los límites de legalidad y los posibles espacios de intervención hayan sido buscados en la práctica. Por supuesto, que en un grupo de gente que conspira en clandestinidad contra la represión se tiende a planificar tácticas y estrategias para su propia seguridad y ofensivas, pero las posibilidades para la acción, de lo que puede hacerse y

de lo que no, se encuentran en la práctica y esta actitud crea una infinidad de estrategias creativas.

En casi todas las producciones del TiT la intuición y la sensibilidad artística jugaron un rol relevante en percibir los conflictos desatados por la represión estatal. Como veremos más adelante, muchos de los temas del contexto político que han sido analizados a lo largo de este documento académico no eran evidentes para el TiT. Los alcances de la represión eran difíciles de conocer, como por ejemplo, no se sabía de la existencia de los campos de concentración en la misma ciudad de Buenos Aires, no se sabía los alcances de los horrores sufridos por los detenidos, muertos y desaparecidos, no se sabía los grados de peligros. Sin embargo, casi todos los montajes contenían elementos de la coyuntura política nacional y su propia estética estaba sumergida en la resistencia nacional.

Pero antes de profundizar en este punto, conviene observar que el teatro asociado a la resistencia contra la dictadura en general es el que fue promocionado por el PCA y el peronismo de izquierda, que se caracterizaba por impulsar un teatro nacional y popular. Pensar que lo nacional es el lenguaje de la resistencia adolece de la facultad de poder escuchar otras voces como si se pensara que el nacionalismo implantado por el peronismo y el realismo socialista que se desarrollaba antes del golpe tendría que recuperarse inquebrantables, como en una armoniosa continuidad entre el pasado y el presente. Sin embargo, la re-articulación de la red simbólica en el presente no encuentra un hilo de continuidad lineal de la resistencia previa al golpe, sino que ésta se reconstituye fragmentariamente y bajo múltiples discursos. Especialmente si tomamos en cuenta las consecuencias de la represión, la censura y la autocensura que

no permiten un discurso de denuncia explícito. El TiT demuestra precisamente esto: la diversidad de la resistencia nacional.

Podríamos decir que los rasgos nacionales de su producción se pueden encontrar en la originalidad de sus trabajos. Veamos, su resistencia no estaba basada en la representación realista de temáticas locales, o en denuncias discursivas, sino en la producción de una red simbólica transgresiva o al menos provocadora de los valores existentes. Aún es más, aunque ellos rechazaran un lenguaje panfletario o un discurso político explícito, había de todas maneras un préstamo de los signos y lenguajes de la acción política de los grupos subalternos y de las grandes movilizaciones populares que caracterizaron la historia argentina.

El TiT no optaba por un discurso de denuncia social, porque para crear su lenguaje impugnador se identificaba con la estética del movimiento surrealista en general, con el Teatro de la Crueldad, el Teatro del Absurdo, y el Teatro ruso de Meyerhold. Y los préstamos que hacían de estas tendencias no eran para representarlas o copiarlas, sino para extraer de ellas los elementos que les sirviera a sus objetivos ‘nacionales’ y ‘locales’. En otras palabras, hacían una apropiación de diferentes aspectos de tendencias internacionales para cubrir sus necesidades locales, por ejemplo les ofrecía la posibilidad de oponerse al capitalismo, porque les daba las herramientas para la construcción de un lenguaje teatral nuevo y opositor, los protegía de la represión, ya que eran autores internacionales difíciles de entender por los censores y las fuerzas de seguridad. Abramos un pequeño paréntesis para enfatizar que las estrategias creativas del TiT especulaban bastante con el bajo nivel cultural de las fuerzas del orden y que

la ignorancia cultural de los represores-censores era percibida por el ambiente artístico en general.⁴⁹

De todas maneras el uso de autores internacionales no sólo les daba más legalidad sino que los armaba de recursos. Se identificaban con los Manifiestos y movimiento surrealistas, porque en ellos encontraban las herramientas para estar contra el Estado y tener posiciones revolucionarias anticapitalistas, pero al mismo tiempo podían producir arte utilizando el inconsciente y lenguajes surreales. Por ejemplo, adoptaban técnicas surrealistas como el ‘automatismo psíquico’⁵⁰ tomada del primer *Manifiesto Surrealista* (1924), donde André Bretón definía el automatismo como: ‘un dictado mental sin control alguno de la razón, más allá de toda reflexión estética o moral’. Esta idea fascinaba al TiT ya que sobre esto elaboraban ejercicios teatrales para poder hacer aflorar el inconsciente y evitar la coerción racional del consciente; o ‘el cadáver exquisito’ que se basaba en el ensamble de imágenes, palabras y la promoción de la creación intuitiva, espontánea, grupal o anónima para la elaboración de sus partituras y textos. Adaptaron como quisieron algunas ideas del libro *Vasos Comunicantes* escrito por André Bretón en 1932. Para ellos los ‘vasos comunicantes’ ligaban el mundo onírico con la realidad y les daba la posibilidad de usar símbolos, metáforas, textos surrealistas para la expresión estética. De esta manera se protegían para que su proceso creativo estuviese libre de ataduras morales y políticas. Pero también lo asociaban con la idea de conectarse y echar redes para la formación de un movimiento.

⁴⁹ León Gieco una importante figura del rock nacional, que fue censurado y acosado en diferentes oportunidades, ha contados varias veces anécdotas de cómo le censuraban canciones porque no entendían el texto o mal entendían alguna palabra. Ver su declaración en la película *Malajunta*, 1977, Dirección Aliverti Eduardo.

También la utilización de la teoría de Antonin Artaud en el *Teatro y su doble*, les permitía por un lado posicionarse claramente contra el capitalismo con un lenguaje punzante, pues se servían de varios escritos artaudianos para utilizarlos en forma de consignas, por ejemplo: ‘¡Antes de hablar de cultura señalo que el mundo tiene hambre!’. Esta consigna, que identificaba al TiT era usada en montajes y escritos (se la recitaba, o se la declamaba como si fuera un canto político), había sido tomada de las primeras páginas del *Teatro y su doble* de Antonin Artaud, donde se habla de la separación que existe entre la vida y la cultura, señalando el hambre que existe en el mundo. También utilizaban estos textos: ‘Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro’. ‘No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro’. Todas estas consignas eran seleccionadas de manera tal que expresaran un posicionamiento político, una denuncia casi explícita al mundo capitalista como generador de crueldad, hambre, miseria y prostitución. Al mismo tiempo, estas posturas también definían una orientación artística ya que evocaban el compromiso social a través de la magia y la belleza del teatro.

Por otro lado, con el uso de Artaud podían entrar en la búsqueda de un lenguaje no verbal, y explorar los caminos de un teatro metafísico. Pero, por sobre todo, la teoría del teatro de la crueldad les permitía entrar en el mundo del dolor y el padecimiento humano, que explotaban en casi todos sus montajes. Los rituales y ceremonias artaudianas les daban la posibilidad de armar bloques que aparentaban ser religiosos por sus cánticos y distribución espacial, pero bien podían ser interpretados como los cánticos de una movilización antidictatorial de masas.

El uso que se hacía de las propuestas de Artaud de llevar a la escena las ceremonias no occidentales para devolverle al teatro su magia era complejo. Porque si bien les posibilitaba la creación de puestas en escenas casi místicas, como la distribución de los actores por todo el espacio bajo códigos ceremoniales, los sonidos de los corales y sermones en definitiva podían ser traducidos a un lenguaje político. Si bien nos extenderemos más adelante sobre este tema veamos, un ejemplo para graficar esta idea. El *Salmo a los dioses*, texto de su propia producción se declamaba en grupo organizado como si fuese un ritual, con un orador central y un coro que seguía sus instrucciones. En general, comenzaba con una atmósfera religiosa: actores paralizados como estatuas de santos y dioses que repetían en crescendo un salmo como el siguiente fragmento:

Alabardero: Alabad a estos dioses que están en sus santuarios
Coro: Alabadles
Alabardero: Alabadles en los santuarios de su imperio
Alabadles por todas sus riquezas
Alabadles por su inmensa grandeza.
Coro: Alabadles

Pero una vez alcanzada esta atmósfera el coro declamaba una denuncia explícita como la siguiente:

Ellos son los que matan y torturan
Ellos son los que explotan y castigan
Ellos son los que ganan siempre ganan
Son los mismos que oprimen y asesinan
Son los mismos que roban y asesinan

En definitiva, esto también muestra que para ellos la idea del doble del teatro no sólo evocaba la hipocresía del mundo cruel pero ayudaba a su estrategia clandestina: un discurso público y otro oculto.

El teatro ruso de Meyerhold los conectaba a una realidad que iba más allá de lo inmediato. Pues sus técnicas teatrales venían de la revolución rusa que había logrado un desarrollo del arte sin precedentes y Meyerhold representaba la oposición al realismo socialista, que ellos detestaban. Esta tendencia representaba para el TiT una perspectiva hacia la revolución del teatro del futuro, una conexión con una realidad palpable hacia donde ellos se encaminaban. Por ejemplo, se habían compenetrado en seguir los lineamientos de Meyerhold en *La tierra encabritada. Un espectáculo de agitación*, que había sido una adaptación de *La noche*, obra del escritor Marcel Marinet. El espectáculo fue realizado en 1923, en Moscú, dedicado al Ejército Rojo y a su primer soldado León Trotsky. Esa obra se proponía lograr un impacto propagandístico sobre el espectador que le despertara las emociones que producían las movilizaciones, las paradas, los combates y toda acción de masas (Meyerhold 1972: 62-67). Además, las obras de Meyerhold planteaban desde una perspectiva futurista la ruptura con los cánones escenográficos del teatro italiano renacentista desarrollando una distribución espacial innovadora, donde la sala se fundía con el escenario. Una escenografía formada por elementos constructivistas, por ejemplo, de grandes pantallas que pasaban imágenes de eventos políticos, textos, consignas, y objetos reales como automóviles, tractores, ametralladoras, tanques. Es decir, escenas preparadas para grandes acontecimientos de masas teatrales, representados por actores entrenados en la biomecánica. Una técnica que planteaba un entrenamiento del cuerpo del actor central para la representación teatral: ‘la palabra tiene que estar en tercer lugar: primero el movimiento, después el pensamiento, y ya después, la palabra’ (Meyerhold 1972:273-274).

.

Entonces, tenemos aquí una cantidad de préstamos internacionales con los cuales el TiT armaba sus repertorios insurgentes locales, procesados para cubrir sus necesidades. Es decir, extraían los postulados que coincidían con sus objetivos de transformación de la realidad 'local'. Como resultado, su estética presentaba más elementos internacionales que nacionales. Este tema constituye una investigación vasta porque también nos vuelve a llevar al tema de la visibilidad de la resistencia y de lo que es entendido como el teatro de resistencia. En general éste se asocia al teatro presentado en Teatro Abierto y a las obras puestas en las salas teatrales que consolidaron un repertorio de denuncia social y temáticas nacionales. La experiencia del TiT nos muestra que la reivindicación de lo nacional es solo un aspecto de la resistencia antidictatorial.

También tenemos otro factor determinante que influye sobre las condiciones de visibilidad y es la relación del reconocimiento nacional e internacional. Catherine Boyle, puntualiza muy bien esta condición en cuanto al teatro latinoamericano:

There are many other reasons, but the point I want to make here is that this is the experience of the vast majority of Latin American theatre: it is invisible beyond performance. That is, it has not been translated for European and North American audiences; it has not entered an international canon. This has meant that there has been a lack of appreciation of Latin American theatre compared to the notable international acclaim for its prose and poetry.

(2006:259-60)

Para profundizar esta idea, yo aportaría que en cuanto al caso de regímenes dictatoriales, el teatro también se hace invisible ante los ojos nacionales, ya que todo lo que se produce fuera de los marcos oficializados por la dictadura corre el riesgo de no ser visto como algo cultural o artístico, y si se lo ve, aparece como marginal o subversivo. De todas maneras, nos encontramos con un mosaico de tendencias, elencos y obras que nos hablan de una producción rica de teatro que pudo mantener su lugar en las salas teatrales. Por ejemplo, en un sentido general, lo que hoy se conoce como teatro bajo la dictadura, o lo que es definido por Osvaldo Pellettieri como ‘Ciclo de Teatro Abierto’ o ‘teatro de arte’, un periodo canónico dentro del cual se localiza a Teatro Abierto también, son las obras antagónicas al teatro comercial. Por ende son de oposición al régimen militar y fueron producidas entre 1976 y 1985, (2000:95-97) Son las que lograron ponerse en las salas teatrales de Buenos Aires Sólo para nombrar algunas, entre ellas se encuentran: *Segundo tiempo* de Ricardo Halac (1976), *La nona* (1977), *No hay que llorar* (1979), *El viejo criado* (1980), *Gris de ausencia* (1981) de Roberto Cossa, *Convivencia* de Oscar Viale (1979) y *El destete* (1978) *Un trabajo fabuloso* de Ricardo Halac (1980) , *Papá querido* de Aida Bornick (1981) *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza (1981), *Decir sí* de Griselda Gambaro (1981). También, como símbolo de la resistencia teatral tenemos la realización de las prestigiosas y hostigadas obras de Eduardo Pavlovsky reconocidas como el teatro de vanguardia: *Telarañas* (1977), *Cámara lenta* (1981), *Tercero incluido* (1981). Además, las del equipo teatro Payró que son: *Visita* (1977) de Ricardo Monti, *Marathon* (1980) de Ricardo Monti dirección Kogan Jaime, *Acreeedores de August Strindberg* dirección: Jorge Hacker(1978).⁵¹

⁵¹ Ver Giella Miguel Angel, ‘ Dramaturgía y sociedad en Teatro Abierto 1981’, en *Teatro del Pueblo*, Octubre 1999, Buenos Aires. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/home.htm>

Esta visibilidad hace que el teatro haya sido un espacio de resistencia más reconocible que otros, inclusive muchos opinan ‘que el teatro bajo la dictadura era la única voz, afónica, pero única, que estaba muy bien bajo los militares. Cualquier cosa que se dijera sonaba fuerte, tenía resonancia. Porque no había otra cosa’ (Cossa: 1998). Entonces, la sala teatral le da visibilidad al teatro que resiste, pero a este panorama visible de resistencia cultural mediante el teatro le falta una parte. Porque también sabemos que existieron fenómenos emergentes como el TiT, cuya producción fue menos visible pero que produjo una cantidad considerable de eventos teatrales y planteó formas alternativas y opositoras de la práctica teatral, como por ejemplo, llevar al teatro a otros espacios menos visibles que la sala teatral como el de la calle, los barrios y las plazas. En otras palabras se proponía la apropiación de espacios de producción que desafiaran a la represión rechazando los espacios oficiales.

Lógicamente, la idea de ir más allá de la sala teatral llevaba a la recuperación y creación de espacios alternativos. En efecto, aunque hoy en día todavía no haya muchos datos de este tipo de grupos, cualquier practicante de teatro de la época puede recordar que en esos momentos todavía existía la circulación de grupos de teatros en las villas, en los barrios, en los clubes. Como así también, se hablaba de teatro invisible, de teatro de agitación o de teatro de guerrilla, en el libro *Teatro del Pueblo* se demuestra que este tipo de teatro era una clara expresión de la politización y nacionalización de la cultura desarrollada entre 1965 y 1976 (Díaz, Pellettieri 2006:135-139). Ahora vemos que ese bagaje de códigos del teatro politizado que iba hacia otros espacios alternativos siguió sobreviviendo como tradición y referencia después de 1976.

Ya desde 1977, el TiT proponía entrelazarse con aquellos grupos que utilizaran estrategias artísticas para intervenir en espacios públicos. Pero también se especializaban en diferentes destrezas, que les permitiera entrenarse para un teatro integral, por ejemplo, el trabajo corporal era determinante para transmitir mensajes sin depender de las palabras. Una relación productiva en este sentido fue con La Escuela de Teatro Contemporáneo de Mimo, dirigida por Alberto Sava, que en ese entonces era un profesor de mimo de notoria relevancia, en Buenos Aires. Hoy en día, entre otras cosas, Sava es coordinador de la colección *Sin Telón* de la editorial de las Madres de Plaza de Mayo, cuyo objetivo es investigar este tipo de teatro en Argentina⁵². Ricardo Chiari, dirigente del TiT, recuerda que:

nos acercamos a Alberto Sava no sólo por afinidades generales, sino porque se especializaba en el trabajo del cuerpo. Queríamos aprehender de ellos las técnicas corporales, por eso hicimos varias cosas juntos porque ellos también buscaban espacios alternativos de intervención fuera de la sala teatral (entrevista 16-12-2002).

Entonces, esta actitud hacia el espacio evidencia la necesidad de mantener lo estético fuera de las manos militares y crear una resistencia cultural activa, como si fuera una pulseada directa con la represión en la calle. En consecuencia el producto en si mismo se va moldeando a medida que se abre paso. Hay un entrenamiento práctico empírico que mueve al producto final hacia diferentes posiciones, como si fuera comparable a las tácticas de la guerra de guerrillas, en el sentido de lograr acciones rápidas y sorpresivas, buscando lugares estratégicos. Esta práctica de llevar el teatro a la calle y

⁵² Ver en <http://www.madres.org/editorial/colecciones/sintelon/sintelon.asp> Visitado el 10-11-2009.

salir de la sala teatral puede aparecer como algo peligroso en una ciudad militarizada, sin embargo, mover la acción teatral hacia diferentes espacios crea más dificultades para la represión y la censura. Por lo tanto, el producto artístico sobrevive, aunque el trabajo espacial y temporal de la obra se transforme. Justamente en una entrevista a Norman Briski, Enrique Dacal y Alberto Sava llamada ‘Hace falta más entusiasmo, imaginación e ideología’, publicada en *Pagina12*, donde se reivindica al teatro callejero del los ‘70, Sava se explaya en relación a esta idea planteando que:

cuando los teatros eran acallados, censurados o quemados, este tipo de teatro era inhallable para la represión o la censura. Además cada espacio da infinitas posibilidades, es distinto si vas a la mañana que a la noche (...). Distintos lugares nos ofrecen distintas resoluciones.
<http://www.pagina12.com.ar:80/diario/suplementos/espectaculos>. (Visitado el 10-11-2009).

Esto era así también para el TiT: todos sus montajes estaban preparados para poder resolverse en distintos lugares. El término ‘hecho teatral’ de su glosario entre otras cosas evocaba la idea de un acto impredecible del cual tenemos que apreciar su capacidad de transformación y su flexibilidad. En consecuencia, el hecho teatral es único, fugaz y astuto: pertenece sólo al grupo y a los espectadores; pero también es mutable: se transforma de acuerdo al momento y lugar.

Casi todos los montajes fueron adaptados a diferentes espacios, por ejemplo: el montaje del TiT *Septiembre 80* pasa en muy poco tiempo a varias formas. Se empieza poniendo en la sala Molière, luego se convierte en un largo ensayo en la calle y luego se hace intervención en el Margarita Xirgu. Lo mismo con *La Peste*, que comienza en una sala pero luego termina siendo la base de la intervención callejera en la Plaza de la República en Brasil. La intervención en La Ciudad de los Niños, que es un parque

temático que reproduce, en tamaño proporcional para los niños, una ciudad con su gobierno, instituciones y lugares se preparó con la idea de tomar la ciudad. Una noche se hizo como un ensayo-montaje en el Bar Los Pinos, que era un juego entre los actores que ensayaban diferentes estrategias para copar físicamente varias manzanas del centro de Buenos Aires. Después, al poco tiempo, el mismo hecho se termina organizando como un gran juego, a la luz del día en la famosa Ciudad de los Niños, de La Plata, con la participación de un buen número de actores y con la intervención del público, en su mayoría padres con sus hijos, que convirtieron el montaje en una gran diversión familiar.

En consecuencia, la obra teatral es trabajada para entrar en una situación donde puede ser un evento artístico posible de hacerse invisible o ser transformado en otra cosa, quizás en un acto de agitación política, y todo este proceso conlleva en si mismo una estética. Por ejemplo, el valor que tenían los montajes del TiT se medía por el hecho teatral que producía en el momento específico. Es decir, cinco minutos de función eran vividos como un enorme logro y esa fugacidad potenciaba el evento, haciéndolo perenne y único. Al mismo tiempo, ellos jugaban con esta fugacidad para exaltar el deseo y la seducción en el público para que volvieran a participar en una próxima ocasión. En varios volantes encontré que las obras se anunciaban de la siguiente manera: ‘No se lo pierdan son 5 minutos de función’; ‘Miércoles a las 19 hs, única función’. Estar ahí, hacerse presente era la única manera de participar. De hecho, se proponía la transformación del espacio por los participantes, que juntos contarían una historia a través del montaje propuesto, que desaparecería rápidamente, quizás dejando alguna señal (pintadas, papeles, objetos, etc.). Pero más que nada, el hecho se

contaría por la experiencia de los participantes y de esta manera las historias viajarían tejiendo las ‘redes comunicantes’ para reencontrarse nuevamente en otro evento.

También, los parámetros de evaluación de un montaje era si éste había logrado llevar adelante los objetivos *titeanos*: provocar y hacer intervenir al público, ganar espacio para producir un hecho teatral, impugnar los códigos del momento. El montaje *Septiembre 80*, realizado en el teatro Margarita Xirgu es emblemático en este sentido, porque la evaluación central hecha por el grupo después del montaje fue que los objetivos del montaje estaban cumplidos por la respuesta activa del público y por la transformación de la obra original en un teatro de intervención con una acción relámpago. Esta forma de montar escenas es una de las características más abiertas del TiT donde la participación del público es central para resolver la intervención en este caso. Otra vez volvemos a la idea de la obra abierta y la intervención del público que completa ‘el hecho teatral’.

Al principio esta orientación fue espontánea pero, poco a poco se fue haciendo una estrategia consciente para el armado de sus montajes. Por eso escriben el documento *Tres intervenciones y un mismo mensaje revolucionario*, para trazar una línea fundamentada. También la exploración de diferentes espacios para intervenir fue madurando a medida que fueron transcurriendo los años. Volvemos nuevamente a ver en concreto el trabajo empírico de búsqueda de libertad, que abre espacio y testea las relaciones de fuerzas, para probar los límites de lo que es posible al mismo tiempo que va diseñando una línea de trabajo. Entonces el producto estético sufre una evolución ligada a esta pelea y a los márgenes de legalidad que va abriendo, y esta

dinámica va hacia la apropiación de varias dimensiones espaciales incluyendo también el traspaso de los límites nacionales.

Miremos la paulatina salida del TiT de la clandestinidad hacia fines de su primera etapa (1981), que fue haciendo que su producción callejera fuera cada vez más audaz, extendiéndose también geográficamente, no sólo a nivel nacional sino también internacional al salir del país y producir en otras partes sin tantas restricciones. Por eso emprendieron caminos internacionales en busca de mejores condiciones y para fortalecer sus recursos construyendo redes internacionales y denunciando con eventos teatrales lo que estaba sucediendo en Argentina.

Los dos grandes montajes *Pompas* y *Praça da República* (1981), que terminan en la calle llevando al máximo la idea de la intervención callejera, son emblemáticos en cuanto a esta pelea de traspasar límites legales, teatrales y geográficos. Por ejemplo, el montaje *Praça da República* (1981) fue realizado en Brasil, donde había más espacios democráticos para producir. En este montaje la idea era representar el Estado dramático de la juventud argentina, montando una red invisible de actores que circulaban por la plaza como enfermos, incapacitados, heridos o infectados. De esta manera fueron abarcando grandes espacios de la plaza. También lograron incorporar al público dentro de la ilusión teatral que ellos proponían, la gente se creyó la historia de que había unos argentinos intoxicados y así comenzaron a solidarizarse con los ‘enfermos’, movilizaron a la policía y la emergencia sanitaria. Luego de unas cuantas horas, la plaza fue circundada de patrulleros y ambulancias, terminando con la deportación hacia Argentina de los participantes argentinos del grupo que no eran

residentes en Brasil. La policía militar de Sao Paulo detuvo a los argentinos y los expulsó a las pocas horas, sentenciándolos por falsa comunicación de delito.

De la misma manera, el montaje *Pompas Fúnebres Lágrimas de Sangre* (1981) estaba planificado para terminar haciendo que la gente saliera del Teatro Picadero, en una especie de marcha que recorriera las calles céntricas de la ciudad representando una movilización de denuncia. Sin embargo, a causa de la censura, se transformó en un acto político en la puerta del teatro, donde el público se dispersó ante la llegada de la policía. Es decir, la mayoría de los montajes e investigaciones estaban preparados para resolverse en diferentes lugares y escenarios, en especial el de la calle.

No obstante, la actitud de salir a la calle constituía una política audaz y desafiante en cuanto al presente dictatorial; en realidad, se nutría de los recursos políticos y teatrales del pasado. La política argentina se ha caracterizado históricamente por un lenguaje de movilizaciones callejeras, las cuales fueron muchas veces reprimidas violentamente pero también influenciaron grandes procesos políticos. Es decir, las pintadas, los cantos, los símbolos, las manifestaciones que atañen a las protestas callejeras son parte estructural de la tradición político-cultural del país. Por el otro lado, el uso de la calle en el teatro argentino no es nuevo, por el contrario, tiene una larga tradición y se remonta a épocas coloniales. La misma creación del teatro argentino está íntimamente ligada al uso de la calle, baldíos y plazas. Se registra que en 1782 hubo una representación teatral en la misma plaza donde más tarde se creó el teatro de La Ranchería, que fue la primera sala teatral en Buenos Aires (Carreira, 1994:103, Pellettieri, 2005: 90 100). Como así también podemos encontrar una larga trayectoria de otro tipo de manifestaciones callejeras, muy diversas entre sí pero que

usaron como escenario la calle: las fiestas paganas, las procesiones religiosas y las comparsas de carnaval (Carreira, 1994:104, Boyle, 2006: 266-67, Remedi, 2001:128-29).⁵³

La misma etapa anterior a la creación del TiT, es decir el teatro de vanguardia de la década del '60 y '70, privilegiaba en general el uso de los espacios alternativos a la sala teatral como fábricas, barrios, clubes y todo espacio que pudiera acercar el teatro al pueblo. Aquí nos encontramos nuevamente con las influencias determinantes de la teoría del Teatro del Oprimido sobre el TiT. Recordemos que, entre otras cosas, Boal llevó adelante con un grupo de argentinos una serie de dramatizaciones en restaurantes, trenes y en la calle que dio surgimiento al *teatro invisible*, cuyo principal objetivo era que los actores crearan una situación dramática haciendo que el público interviniera sin que la gente notara que eso fuese teatro. La intervención del TiT en *Praça da República* entra de lleno en esta categoría como varias de sus acciones callejeras, que en general buscaban crear una ficción a la cual la gente se incorporara. Concretamente, Boal define el teatro invisible como 'una ficción que entra en la realidad' (2004:257) y eso es lo que el TiT en definitiva practicaba, aunque no se declarase seguidores del Teatro del Oprimido.

También existió el 'teatro villero' creado en 1973 por Norman Briski⁵⁴, y su grupo Octubre, que recorrían Argentina y Chile, llevando e insertando su teatro en las problemáticas de las villas miserias y barrios pobres, trabajando en los núcleos

⁵³ Vale notar que las murgas tuvieron un desarrollo masivo en estos últimos años, y han reconquistado sus espacios públicos después de haber sido prohibidas por la dictadura militar bajo La ley de Seguridad Nacional y Estado de sitio. Para información sobre la murgas ver el sitio <http://www.murgargentina.com.ar/feriado.php>

⁵⁴ Ver también más información sobre el grupo Octubre en la página <http://www.suteba.org.ar/grupo-octubre-2144.html>. Visitado 9-8-2009.

sociales para que la gente creara su propia obra. Llevaban adelante la idea de experimentar un teatro de acción inmediata y que definían ‘como representación de la acción política’ (Pellettieri, 2003:460) También tenemos ejemplos como el de Juan Carlos Gené entre 1971-1974 que ponía sus obras en los barrios y fábricas. Por lo tanto, antes como después del TiT existieron grupos que privilegiaron espacios alternativos a la sala teatral para la realización de sus obras.

Estas informaciones nos muestran que el TiT, sin ser consciente y ni siquiera tenerlo como un punto de su programa o de sus objetivos, tenía sus lazos con el pasado y los crearía también con el futuro. Porque más tarde, hubo una dinámica arrolladora de lo que fue llamado *teatro nuevo, underground* o más precisamente por Osvaldo Pellettieri ‘teatro emergente’ o ‘teatro de la parodia y el cuestionamiento’ (2001:458).

También, a principios de los ’80 surgió un movimiento de teatreros que privilegiaban espacios alternativos a la sala teatral, como discotecas, universidades o bares. Este movimiento tuvo su pleno desarrollo luego de la caída de la dictadura en 1983. El historiador y ensayista de teatro Jorge Dubatti precisa que lo que fue llamado el ‘boom’ del teatro callejero, tuvo su auge entre 1984 y 1987 (Pellettieri 2001: 291). Además, la *Enciclopedia* definiendo al teatro emergente recalca, que después de la dictadura surgieron una serie de formaciones que se ‘autogestionaron’ haciendo sus puestas en espacios marginales como el Parakultural, Cemento, Centro Cultural de Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires produciendo una nueva estética emergente⁵⁵. Como veremos más en detalles en los próximos capítulos, coincidentemente la autogestión y el uso de espacios marginales eran parte central de

⁵⁵ Frade Fernández Delfina, Rodríguez Martín, ‘Grupos y compañías de teatro emergente’, en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, el teatro actual (1976-1998)* Volumen V, (2001) editado por Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Galerna), p. 457.

los rasgos del TiT. Sólo para darle una referencia voy a nombrar entre un gran número de grupos teatrales los siguientes: Surteatro (1983); Teatro de la Libertad (1983); Grupo de teatro al Aire Libre de Catalinas del Sur (1983); Grupo Calidoscopio (1983); La Organización Negra(1985); Agrupación Humorística de la Tristeza (1985); Las Gambas al Ajillo(1986); La Obra (1987) y otros. (Pellettieri, 2001: 458-459 y Dubatti, 2001:291-2, Carreira,1994:109)

Algunos estudiosos del teatro argentino coinciden en que, ‘el teatro emergente fue un movimiento heterogéneo compuesto por actores, directores y dramaturgos con poéticas e ideologías diversas’ (Díaz, 2005:1). También, Pellettieri detalla que dentro de esta corriente hay ‘una variedad de tendencias como el teatro de desintegración, el teatro de resistencia, el teatro de la parodia y el cuestionamiento, la performance, entre otras ’ (2001:455). Por su lado, Jorge Dubatti define la diversidad como un ‘canon de la multiplicidad’ (2002:29). También, estos autores coinciden en que a pesar de la diversidad de estos grupos, este tipo de teatro tiene características similares, en cuanto al trabajo con el espacio, el entrenamiento del actor en diferentes disciplinas, la crítica al teatro convencional, la investigación y el actor como centro del proceso creativo, la importancia del trabajo grupal y el autofinanciamiento. Es decir, que el teatro post-dictadura de los ‘80 presenta una gran diversidad de estilos.

Estos detalles y definiciones echan luz sobre el trabajo del TiT, en cuanto a características generales y en cuanto a fenómeno emergente. En especial, se puede apreciar mejor el cruce de disciplinas, de estilos y de métodos de sus trabajos, es decir, la importancia de sus rasgos heterogéneos, que le dieron como resultados productos originales, distintos y abiertos. Pero que, fundamentalmente, inserta al TiT

en un tiempo y espacio histórico, hasta hoy desconocido, inclusive por sus propios creadores, ya que, en su momento, el pasado se les presentaba muy confuso y las posibilidades de indagar eran escasas. En realidad se palpaba sólo el presente.

Sin embargo, ahora podemos vislumbrar una línea de continuidad de sus prácticas y estilos que echa raíces en un pasado y se extiende hacia nuestros días. Tomemos sólo un aspecto importante de sus trabajos, por ejemplo, la mezcla de simbologías políticas y artísticas, su aspecto militante, la provocación callejera y la acción directa. Me refiero a, por ejemplo, las campañas de denuncia de H.I.J.O.S llamadas ‘escraches’, que significa delatar, exponer, y denunciar públicamente a los criminales de la guerra sucia, desde los torturadores a los altos comandos militares, mediante actos pacíficos pero de agitación. También, las intervenciones del colectivo Grupo de Arte Callejero (GAC), que empezaron en 1997 a funcionar, se podrían ver como una continuidad de las ‘intervenciones’ del TiT, en cuanto que éstas se apropian de los espacios públicos para producir eventos políticos culturales de denuncia y para esto utilizan cantos, pintadas, banderas, danzas y todo tipo de teatralidad.

Los ‘escraches’ tienen objetivos completamente políticos y se valen de lo teatral para cumplir con sus objetivos de transmitir su denuncia, solidificar el recuerdo y la memoria a través de impactos político-artísticos. El GAC, como también el colectivo Etcétera (1998), un grupo de artistas jóvenes, plantean cosas y usan terminologías, vocabularios y enunciados que podrían verse como los rasgos distintivos del TiT. Por ejemplo, Etcétera hace su presentación comenzando con esta declaración: ‘Un bondi explosivo de diversas disciplinas. Experimento de laboratorio que toma las calles y no pide permiso para desplegar su arsenal surrealista.’⁵⁶ El GAC organiza eventos

⁵⁶ Ver el sitio del grupo <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html> Visitado 9-8-2009

callejeros de denuncia política que ellos mismos llaman ‘intervenciones’ y también plantean que: ‘Nuestra metodología de trabajo apunta principalmente a subvertir los mensajes institucionales vigentes’.⁵⁷

De todas maneras, ellos son más explícitos que el TiT, en cuanto que declaran abiertamente su actitud política. Por ejemplo en su declaración introductoria dicen que a la hora de definir sus trabajos, ‘se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte’, y también, ‘trabajamos desde la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción’. Aquí es obvio que la libertad de expresarse en términos tan explícito viene de los espacios democráticos que otorga la etapa post dictadura. Quizá si el TiT se hubiese desarrollado en las mismas condiciones hubiese tenido la posibilidad de ser políticamente explícito o por lo menos sería uno de sus perfiles relevantes.

Por otro lado, tenemos otro tipo de fenómenos teatrales, comparables al TiT en su empeño de hacer de su teatro un movimiento de resistencia y de lucha y una red comunicante nacional e internacional. Como por ejemplo, Teatro x la Identidad, un grupo que surge motivado por la búsqueda de los hijos desaparecidos que todavía no se han encontrado y no han sido identificados, trabaja junto a Las Abuelas de Plaza de Mayo, todavía empeñadas en encontrar la identidad de más de quinientos jóvenes. Ellos se organizan en una red de grupos que llevan el mismo nombre y objetivos en las provincias argentinas del interior y también en el exterior. Se componen de actores, músicos, murgueros, escritores, técnicos, directores y escenógrafos. Ellos explican que:

⁵⁷ Estas declaraciones y más información se encuentran en su portal <http://gacgrupo.ar.tripod.com/index.html> Visitado 9-8-2009

En el 2001 más de 500 teatristas nos autoconvocamos e hicimos propia la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo y logramos tender un puente que une las voces del teatro con el público y con cada chico que duda. La respuesta fue contundente: casi 70 jóvenes se presentaron espontáneamente para preguntar por su identidad. Nuestra identidad.

<http://www.teatroxlaidentidad.net/editables/> Visitado 9-8-2009

Así podríamos seguir con una lista larga de grupos y hechos ya que estos casos son sólo un producto de un proceso sin precedentes que se gestó en Argentina en el año 2001 a partir de una de las más profunda crisis económicas y sociales de su historia. Fue un momento cultural y político que dio surgimiento a una efervescencia de organismos de autogestión, así también como a una dinámica arrolladora de creatividad artística y política. Intelectuales, artistas y personas de diferentes clases sociales se volcaron masivamente a proyectos colectivos, construyendo nuevos modos de producción y difusión que abarcaron casi todos los sectores productivos del país, desde la industria a la cultura. Si bien esto es motivo para otra profunda investigación académica, vale la pena haberlo mencionado ya que nos permite insertar al TiT en una línea de continuidad que llega hasta nuestros días.

En definitiva, hemos profundizado en los aspectos históricos, innovadores, empíricos e intuitivos del desarrollo estético del TiT. Vimos cómo ellos reflejaron y fueron parte de la resistencia a nivel nacional. En este marco, lo que nos interesa ahora desarrollar es el tema de la militancia como actitud activa para el tratamiento y la superación del dolor. Entonces, en el próximo capítulo exploraremos y analizaremos

de qué manera el teatro y la militancia se combinaron estéticamente hacia la reparación del dolor social.

CAPITULO VI

LA OBRA ABIERTA DEL TiT: EMERGENCIA, DOLOR, REPARACIÓN Y SEDUCCIÓN

Siguiendo con los lineamientos del capítulo anterior, en esta parte tomaremos algunos montajes del TiT, que muestran el rol del teatro como espacio colectivo y abierto para la realización de experiencias estéticas, en un estado político de emergencia que produjo una profunda herida social. En particular, vamos a ver cómo fueron procesados en los trabajos estéticos del TiT y en el espacio teatral el dolor, el trauma social, las condiciones precarias de producción, y la militancia.

Para este análisis, a lo largo de esta sección voy a ir incorporando los relatos de algunos de mis entrevistados para poder dar una lectura que incorpore la percepción del receptor de los montajes como también la propia experiencia de los actores. Recoger estas vivencias subjetivas es necesario para los objetivos de esta tesis, ya que incorpora los testimonios que hacen visible una actividad teatral hasta ahora desconocida y también porque realza lo que fue vivido en común. Aquí radica una de las claves de este trabajo: poner al centro la experiencia subjetiva no individual pero colectiva, ya que los golpes emocionales fueron infligidos por el Estado al conjunto de la sociedad.

Como fue señalado en el primer capítulo, uno de los signos de la época fue la cultura del miedo, que infligió impactos psicológicos trágicos en el cuerpo social argentino. Entonces, veamos ahora cómo este contexto se proyectó en los trabajos del TiT. Por eso, esta sección tiene el objetivo de desarrollar las resultantes de un periodo dictatorial que estuvo marcado por un trauma colectivo. Observaremos el impacto del

trauma no sólo desde de la perspectiva psicológica e individual sino que sondearemos su aspecto contextual y político. La siguiente cita de Hollander nos ayuda a solidificar este punto de vista, porque ella plantea que:

Las dictaduras militares del Cono Sur crearon sin duda un contexto traumático que afectó las estructuras psíquicas del yo y los sistemas afectivos y significativos que ligán al individuo con la comunidad (...) bajo el terrorismo de estado fue toda la ciudadanía que se vio afectada (2000:165).

Entre 1976-1981 se vivió una de las etapas más intensas de la militarización del país; el escenario central era el de un ritmo veloz de eventos violentos que generaban un contexto traumático, pues miles eran asesinados, de los cuales una gran parte eran jóvenes. Por lo tanto, los integrantes del taller componían una generación de jóvenes sobrevivientes inmersa en esta realidad. Es decir, que eran parte de un cuerpo social que estaba siendo mutilado, del cual ellos, la parte todavía ilesa, intentaban salvarse físicamente de los peligros inmediatos, pero también buscaban sobrevivir a una redada de fuerzas destructivas que generaba todo tipo de situaciones adversas, tanto objetivas: precarias condiciones de producción, como emocionales: miedo, culpa, depresión, melancolía, aislamiento, represión, paranoia y una cantidad de sentimientos y percepciones regidos por el dolor.

De esta situación ellos eran conscientes y, por lo tanto, desde estas perspectivas resistían y elaboraban sus productos. Sin embargo, a pesar de su consciencia, tenemos que precisar que trabajaban, metafóricamente hablando, como desde una visión empañada. Digamos que esto es un elemento clave para entender la producción de la época, pues en esos momentos varios elementos oscurecían los hechos, ya que, si

bien ellos contaban con la información subterránea de los partidos, del activismo por los derechos humanos y también tenían en sus grupos ex presos políticos, la atomización social y el férreo control de los medios de comunicación no permitían una clara visibilidad de la situación de conjunto. Lo dominante era el aislamiento y la desinformación, y cada célula o grupo resistente carecía de una visión general.

También, recordemos que el pasado había sido truncado por la violencia y además las ficciones del estado montaban sus propias escenas. Es decir, la figuración del pasado se les presentaba oscura y fragmentada, porque la transmisión de lo anterior tenía varias interferencias. Esta estaba hecha por la oralidad de las voces sobrevivientes pero también afectadas por las clandestinidades y mecanismos clandestinos, en otras palabras, eran historias contadas a través de subterfugios y quimeras. De todas maneras el presente estaba oscurecido por el contexto traumático, aunque era lo más palpable y relevante, porque el antes y el después eran historias imaginadas individual y colectivamente o eran sólo incógnitas.

En esta situación ¿de qué manera el dolor social y las condiciones adversas eran abordados en sus trabajos? Lejos de trabajar para construir con el arte un mundo evasivo que ignorara o negara el golpe emocional, la perspectiva del TiT era evidenciar, reconocer y sacar a luz los mecanismos de la represión: ellos iban en busca de claridad. Esto era evidente en el hecho de que intentaban proveer un lugar colectivo de producción de emociones, donde la adversidad pudiera transformarse en fuente creativa. O sea, la creación de un espacio colectivo donde el dolor social pudiera ser manipulado a través del proceso creativo, en busca de alivio y belleza.

Veamos entonces, en particular, los elementos teatrales y específicos que se desprenden de esta condición y necesidad. Empecemos por el carácter colectivo de sus trabajos. En primer lugar vemos que sus montajes eran abiertos y la atención hacia el público era constante, y esto constituía un elemento fuerte de atracción y seducción. He escuchado repetidamente comentarios de este tipo a lo largo de mis conversaciones y entrevistas:

A mí los montajes del TiT me provocaban emociones intensísimas difíciles de olvidar (por suerte) pero yo era una muy joven argentina, judía, y viví hasta los 21 años en una casa, con un increíble nivel de represión, amen de la que se desató en el país cuando yo tenía 19. Al principio seguía como una espectadora fiel, pero rápidamente me incorporé activamente y tuve algún tipo de participación en los montajes. Lo que yo sentía era una tremenda excitación y sensación de libertad. Algo, maravilloso, sensual (...) mucha sensualidad y poder. Mucho poder (Irene, entrevista 06-01-2003).

Aquí tenemos el testimonio de una actriz, pero para tener una visión de la recepción del público veamos también los comentarios de Aída Bornik, directora de cine, y de un obrero militante de izquierda, que asistieron a los montajes:

¡Esto hay que hacer, esto hay que hacer! Esta chica tiene una polenta que no tiene nadie, nadie. Estaba sorprendida como ‘eso’ se hacía en Buenos Aires ‘en las catacumbas de la ciudad’. Nada de lo que ella veía era ni siquiera parecido, recordá que si bien la Aída Bortnik no era todavía la guionista de *La historia oficial* era una cineasta muy reconocida. Había sido guionista de

teatro, cine y TV, era de otra generación (20 años más que nosotros) y tenía una ideología de izquierda pero ya estaba bien establecida como intelectual y como profesional de los medios. La emoción de las banderas al final del montaje *Septiembre 80*, le hizo saltar las lágrimas e incorporarse a la escena, supongo que fue la evocación de las movilizaciones de la juventud en protesta, los tambores, las banderas...no sé, estaba muy emocionada y continuó hablando del tema en los días subsiguientes (...) (Roberto, memorias 15-11-2005).

Me da nostalgias hablar del tema, no sé si es porque un momento así creativo yo nunca más volví a ver y/o vivir, o porque éramos jóvenes. Tengo una viva sensación de cuando encaré la cortada que llevaba al teatro Picadero y me encontré con todas esas flores secas de cementerio tiradas en la calle, sentía escalofríos por el miedo y la curiosidad por saber qué nueva locura habría esa noche. Yo nunca actué ni se me hubiese ocurrido, me mantuve como público, seguía los montajes como espectador, (...) pero después de un tiempo me metí en el grupo como dibujante (...) me acuerdo que dibujaba los cuerpos actuando en los ensayos y creo que dibujé los carteles de algunas obras y escenografías (Juan José Martini, memorias 17-11- 2005).

Los tres ejemplos nos hablan de que existía una simpatía por los elementos transgresivos de los montajes en general y que la idea de trabajar colectivamente y al mismo tiempo desarrollar la capacidad creativa e independencia artística de cada practicante era central, y con la misma idea se trataba al espectador. El mismo era invitado físicamente a un juego teatral abierto en un contexto de terror, represión y

discursos monolíticos. Es decir, que la importancia de acudir a la gente y trabajar para convertir al público en parte activa del acto teatral era parte componente de todos sus trabajos. Por ejemplo, estrategias teatrales como la distribución espacial y la utilización de juegos, pautas, rituales, ceremonias, discursos repetitivos, le daba la posibilidad a la gente de incorporarse al hecho teatral.

Si miramos la mayoría de los montajes encontraremos esta dirección. En *Babel Lebal* (1979), por ejemplo, la experiencia era meterse en una fiesta y jugar con el público hasta que la fiesta deviniera en un hecho teatral. En *Marat Sade* (1980), que se había montado en una plaza en forma sorpresiva, se le facilitaba objetos a la gente que se encontraba en el lugar para que ellos los arrojaran sobre un cadáver a modo de funeral. En *La Peste* (1979) al público se le daba con la entrada unos billetes con una frase para que pudieran recitar durante el montaje. En *Engordando con Ionesco* (1979), a la entrada de la sala se palpaba al público de armas y eran vigilados por actores que actuaban como policías, también se les pedía que colaboraran en la búsqueda del asesino que era el personaje central de la obra, tomado del *Asesinos sin Gajes* de Ionesco. Este mismo montaje se llevó a Brasil y obtuvo los buenos resultados. Veamos este pequeño relato:

En San Pablo nos dividimos en grupos para hacer bloques en la calle publicitando un hecho teatral gratis a la noche en el Procopio Ferreyra. Vino bastante gente y empezamos a hacer cosas en todo el teatro. En un momento alguien del taller empezó a buscar el asesino y muchos desde el público empezaron a ayudarlo, hasta que encontraron un asesino y lo subieron al escenario para juzgarlo. La gente participó de la cacería y del juicio, hubo un

juez, abogados, fiscales y defensores, testigos, casi todos espectadores, hasta que en un momento todos los actores nos fuimos sentando en el fondo del teatro y la gente hizo la actuación del juicio; después de varios minutos nos paramos y aplaudimos como si fuésemos públicos y ellos impactados saludan como si fuesen los actores despidiéndose (Ruben Campitelli, memorias 20-11-2005).

Es decir, se usaba todo tipo de elementos que integraban al público como parte del trabajo. La distribución espacial de los montajes contribuía a esto, ya que se usaba toda la sala y muy pocas veces se actuaba en el escenario en general los actores se mezclaban con el público. Como así también, la tendencia en los montajes era que el director estuviera entre la gente, dando indicaciones espontáneas para el desarrollo del montaje que permitiera una mayor integración de los participantes.

Por lo tanto, la línea divisoria entre público y artistas tendía a esfumarse dándole al producto estético un alto grado de apertura, a veces transformando la obra en un debate. En efecto, muchas veces después del montaje se abrían discusiones sobre la obra. La preparación de los montajes estaba dirigida para que el público participara, actuando o discutiendo, pero en definitiva su colaboración era parte del proceso del producto y su interpretación. Entonces, aquí se puede ver el valor de su dinámica como *obra abierta* en el sentido que lo formula Umberto Eco en cuanto al arte contemporáneo. O sea, el producto no se presenta como algo completo o cerrado sino que manifiesta significados y símbolos que pueden ser interpretados bajo diferentes perspectivas y lecturas, ya que centralmente la interpretación de la obra es un proceso abierto, una interacción comunicativa entre el artista y el destinatario a través de su

obra. La posibilidad de intervención por parte de los espectadores, intérpretes o críticos era muy amplia porque iba desde los ensayos, que eran abiertos, hasta las discusiones de evaluación de las obras, haciendo de la concreción del producto final un trabajo de todas las partes.

En consecuencia, muchas veces se podía percibir sus trabajos como caóticos: tanto los críticos del TiT como también algunas tendencias internas a veces definían los montajes como poco profesionales, anárquicos y desordenados. También se hablaba de que las obras eran incompletas. Lógicamente, en este contexto, el espectador o el crítico que esperaba encontrarse con una obra ‘bien hecha’, ordenada, que tuviera la coherencia de un principio y final, para ser identificada con las categorías ya establecidas, saldría defraudado de los montajes. Sin embargo, sin elogiar lo ‘desordenado’ ni hacer una apología de la precariedad, a este aparente ‘desorden’ hay que hacerlo consciente o, mejor dicho, hay que traerlo a la luz, de manera tal que podamos apreciar la riqueza de estos productos. Porque esa sensación de emergencia, precariedad y desorganización que se trasmite, no es sólo debido a las condiciones materiales que modifican el producto. También, hay que apreciar esta sensación como parte de una estética elaborada por los artistas, conscientes de que preparaban sus montajes para perspectivas inciertas.

Entonces, los elementos de las mismas condiciones objetivas se hacen parte del contenido y de la forma y también de su estética y ¿por qué no? de su seducción. Porque también es verdad, que a pesar de las críticas, se hablaba de la belleza, creatividad y fuerza de muchos de los montajes realizados. La obra viene elaborada con la aceptación de su precariedad pero, lejos de incorporarla tal cual es, propone un

juego para superarla. Es decir, no hay en sus trabajos una idealización de la precariedad, ni mucho menos de la dramática y oscura situación de emergencia que les toca vivir. Por el contrario, hay una estética que incorpora la oscuridad de lo precario y el drama pero para superarlos, ya que se trata de utilizar todos los recursos posibles que puedan hacer brillar la escena para sacarla de la lúgubre pobreza, a través de la utilización de la creación colectiva, la incorporación de otras disciplinas, el uso de espacios físicos improvisados y alternativos, la construcción de escenografías originales, o el uso de objetos y colores.

En última instancia, lo precario es procesado y deviene en diferentes estrategias productivas y efectivas, como lo podemos ver en estos elementos: el trabajo colectivo y voluntario provee actores, directores, escenógrafos, músicos y escritores, superando así los límites de los bajos o nulos presupuestos económicos para la producción. La apelación constante al público y su incorporación, soluciona muchos de los problemas logísticos, en cuanto que el público se hace parte responsable del hecho teatral. Por consiguiente, está preparado para colaborar ante los siguientes imprevistos: cambios de lugar, cortes de luz, censura repentina, represión policial y todo tipo de problemas inmediatos. La práctica adquirida en técnicas de improvisación teatral también ayuda a poder realizar montajes en cualquier momento y lugar, superando muchas veces la falta de salas teatrales o de ensayo.

La transformación de objetos pobres y en desuso muchas veces llenaba de recursos la composición de las escenografías. Por ejemplo, los escombros y maderas viejas esparcidas por todo el espacio en *Engordando con Ionesco*, les daba un asiento al público como si fueran butacas, al mismo tiempo que componían su escenografía

bélica. La misma escenografía de *Pompas Fúnebres* se extendía desde el interior de la sala y de la entrada hacia los alrededores del teatro, gracias al uso de cientos de flores y coronas marchitas, que hacían que su color mustio y olor intenso crearan una atmósfera fúnebre logrando inmediatamente los efectos deseados. Ahora bien, las flores habían sido sacadas de la basura del cementerio, pero fueron uno de los objetos más eficaces y hermosos del montaje. En *Septiembre 80*, trapos que hacían de banderas, sogas y papeles recortados embellecían la escena poniendo lo simbólico en primer plano.

También, la manera de hacer publicidad del TIT muestra ampliamente cómo las desventajas materiales se convertían en estrategias artísticas. Las campañas publicitarias tenían que negociar con dos obstáculos: el de la represión y el económico, es decir, no sólo no estaba permitido el uso de los medios de difusión sino que era imposible abordar los costos de cualquier tipo de publicidad comercial. Por eso, el taller desafiaba el aparato comercial utilizando canales alternativos, ya sea publicitando sus trabajos a través de la invitación persona a persona o repartiendo volantes, pero en especial se privilegiaba todo tipo de iniciativas originales que provocaran, motivaran, buscaran a través de signos el diálogo con el público y despertaran la curiosidad de la gente. La idea era lograr resonancia por su originalidad y transgresión, para potenciar su eficacia.

La propaganda para *Arucol* se anunciaba diciendo: ‘Producto casi teatral para una época casi humana’.⁵⁸ Estaba dirigida para crear la ilusión de un escándalo jugando con la animosidad de la gente para atraerla. Habían diseñado un volante con recortes

⁵⁸ Ver apéndice

de revistas y diarios nacionales falsos pero que parecían verdaderos, en los cuales se leían comentarios muy críticos de la obra, como por ejemplo: ‘¡Vuelve a surgir el teatro de agitación pero en este caso no saben que agitan! ¡Desagradable!’. También los montajes *Engordando con Ionesco* y *Para cenar: Artaud*, eran dos montajes diferentes, hechos por dos grupos del TiT diferentes, que se ponían en el mismo día y hora pero en diferentes lugares. Para provocar la atención del público y la curiosidad, estaban anunciados como dos caras de la misma moneda y aparte de la ironía de sus títulos, se los publicitaba como dos puestas paralelas y en competencia. En definitiva, propagandas atrevidas, para atrapar la atención del público y crear historias que circularan de boca en boca, como si la campaña publicitaria fuera la de crear corrillos de chismes por las calles de Buenos Aires y de esta manera entrelazar la curiosidad de la gente.

Los mismos mecanismos podemos apreciar en cuanto al contenido de los montajes, ya que por su propia naturaleza había en ellos una transformación de la angustia y el horror en seducción, embelesamientos e inclusive en proceso catárticos. Casi todos los montajes del TiT pasaban de la oscuridad, de escenas adversas a rituales festivos o escenas luminosas en todo su sentido. Había una especie de luminosidad en todos ellos y en general a pesar de escenas lúgubres, el público recibía una sensación de alegría y libertad. Pero también, el uso de escenas oníricas, de elementos circenses y festivos, la utilización del cuerpo para el trabajo actoral, movimientos acrobáticos y pantomimas, los cantos y los coros, la reproducción de movilizaciones populares, algunos disfraces y máscaras colmaban las escenas de luz y simbologías liberatorias.

Aunque muchos de los montajes reproducían situaciones represivas, hostiles, violentas o trágicas, de alguna manera siempre se revertían. De todas maneras, es interesante observar cómo se representan los temas dramáticos que reflejan los aspectos siniestros de la situación nacional, ya que, en ningún momento los temas relacionados con la dictadura aparecen como argumentos escritos y en forma de pieza teatral, pero se representan retaceados, a través de imágenes, silencios, golpe de efectos, lenguajes inconexos, frases sueltas y metáforas. Sin embargo, hubo tres temas que se investigaron profundamente, y que pueden asociarse a temas antidictatoriales explícitos: la crueldad, lo siniestro y lo absurdo.

Tomemos la implementación de algunos elementos de ‘lo artaudiano’. A través de los principios del teatro de la crueldad, se intentaba evocar lo siniestro y el dolor buscando un nuevo lenguaje para producir sus escenas, ya que el uso de imágenes físicas y violentas buscaba estremecer la sensibilidad del espectador con gestos, palabras y sonidos, sin necesidad de un lenguaje verbal explícito. Por ejemplo, los actores se ejercitaron físicamente por mucho tiempo, para lograr las imágenes de pájaros que caminaban y se movían lentamente, gesticulando de manera amena y siniestra. Muchas veces sus sombras engrandecidas se reproducían en las paredes como imágenes fantasmagóricas que surgían aviesamente desde la tierra, y emitían algunos sonidos raros pero sin palabras. Estas representaciones se utilizaban frecuentemente y estaban preparadas para diferentes contextos y montajes.

Ahora bien, esto podría leerse hoy como una alegoría de los residuos de la represión militar, el silencio evocando la censura y la represión, pero aún es más emblemático si miramos que los pájaros eran como sombras que gravitaban en la sociedad

argentina. Sombras que representaban el terror, los muertos, los desaparecidos, los miedos y las persecuciones. En efecto, muchas veces los pájaros aparecían entre el público causando todo tipo de sorpresas y sobresaltos, de alguna manera se captaba la esencia de las técnicas de la crueldad en cuanto estas provocaciones hacían emerger los miedos latentes. Si bien el tema de las sombras es desarrollado en varios aspectos por Antonin Artaud, el TiT se apoderaba de la idea de las sombras como para representar el doble escondido de la vida en el sentido que lo plantea el siguiente fragmento del *Teatro y su Doble*: ‘Pero el teatro auténtico que vive y se realiza en el uso de instrumentos vivos permanece agitando las sombras donde la vida ha encontrado siempre obstáculo’ (2002:12). Y aún es más sugestivo si miramos la idea de la crueldad como el doble de la vida y como si fuera un espejo escondido de la realidad. No olvidemos que el totalitarismo intentaba crear la imagen de un país en equilibrio y de altos valores morales, por lo tanto todo lo que era cruel de parte del poder estaba escondido - las torturas, las vejaciones, la hipocresía, el dolor - es decir la crueldad en general era lo que subyacía bajo la vida coherente que mostraba el Estado.

Una lectura parecida podríamos hacer del montaje *La peste*, ya que en él se evocaba la represión y lo traumático a través de frases repetitivas como estas: ‘En forma de navaja me meteré en tu sueño’; ‘ellos son los que matan y asesinan’; ‘hay mucho para decir pero no se puede’ y otras. Bajo este método repetitivo, llamado por el TiT la ‘constante artaudiana’, se intentaba reproducir un clima traumático, como si se mostraran pedazos de realidad a través de algunas frases que se repetían compulsivamente. De esta manera, se hacían eco de los postulados del *Teatro y su doble* en cuanto a la idea del teatro comparado a la peste, ya que el teatro como la

peste ‘es la revelación, la manifestación, de un fondo de crueldad latente’, así lo expresaba un texto encontrado en la partitura de *La Peste*, extraído del *Teatro y su Doble*. Por otro lado, se puede ver en este tipo de trabajo que la representación de lo traumático, estaba hecha por la repetición de frases punzantes como si se exteriorizan las heridas sin que puedan representarse de otra manera, como si hubiera una imposibilidad de poder explicarlas articuladamente y sólo podía expresarse en forma repetitiva.

También en el montaje *¿Quién es Lautréamont?* se utilizaban pocos textos, sólo algunos pequeños parlamentos que pudieran representar los mecanismos que generaran angustias. La estrategia también usada en varios montajes era lograr escenas que representaran a la familia, como algo acogedor que despertara sentimientos hogareños, que hicieran entrar al espectador en una intimidad familiar. Una vez lograda esta atmósfera protectora se revertía, mediante la utilización de emergentes o por el descubrimiento de cosas secretas y escondidas que provocaban situaciones siniestras.

En *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, (1978:88) hay un pasaje que describe a una familia feliz y serena que está reunida transcurriendo un día normal pero de a poco la escena, en el mismo espacio y lugar, se transforma en una tragedia.

Posiblemente las escenas familiares que el TiT montaba hayan sido tomadas de este libro, pero lo que se lee en las partituras es que en especial se sacaba de *Los Cantos de Maldoror* el maltrato de los adolescentes en fragmentos como los siguientes:

‘Tenía catorce años, tan solo un año más. Lo maté. Le destrocé los huesos (...)’ o se le preguntaba constantemente al público ‘¿Dónde está Lautréamont?’ y también se les

gritaba ‘¡No busques a Lautréamont!’ y había una constante que recitaba: ‘Oigo a lo lejos prolongados gritos del más punzante dolor’. Es decir, frases sueltas, simbólicas y metáforas que podrían evocar la angustia de la ausencia de un joven desaparecido y la represión militar. Con el mismo tipo de alusiones y alegorías nos encontramos en el montaje de *Arucol*, pues en la representación de una cena de gala, los comensales hablaban del tema de los terroristas y de los desaparecidos, pero sin nombrar estas palabras claves, y sin que la conversación se entendiera mucho. Lo único más o menos explícito era el personaje de la pintora que durante todo el montaje intentaba pintar y no podía, se movía en silencio, no hablaba y cuando lograba comunicar algo dibujaba algunas palabras declarando su impotencia y malestar.

Con estos ejemplos vemos la creación de situaciones dramáticas pero que, a través de juegos teatrales, desarrollan sus propias técnicas para representar las resultantes sensibles de la opresión militar. Se podría atribuir esta forma retaceada, simbólica y metafórica de armar las piezas teatrales a la censura y autocensura, pero si bien esto existe, lo fundamental es que hay una necesidad de representar los mecanismos del dolor que se vive. Estas vivencias se podrían sintetizar en algunos sentimientos básicos: la desprotección y el sentimiento de pérdida provocada por un estado dirigido por el terror, que es simbolizado a través de la desarticulación de la familia y la desaparición de su rol como núcleo de contención. En consecuencia, el sentimiento de pérdida incumbe varios aspectos, ya que no es sólo hacia los seres queridos, sino también la de una generación, un país, una identidad, un territorio a los que se pueda pertenecer, por lo tanto es un dolor compartido y social. Como lo son las sombras de las fuerzas negativas provocadas por la ‘cultura del miedo’, que componen el contexto traumático.

Lo que se evidencia aquí es que todo este panorama en ese momento no podía verse con claridad o relatarse en forma verbal, porque lo que primaba era el golpe emocional y eso es lo que se contaba. Entonces, las resultantes temáticas teatrales propias del TiT se nutrían de estos motores vitales y de sus préstamos, los cuales les proveían las herramientas para la conversión de la oscuridad a la luminosidad de los montajes.

Por ejemplo, *la constante artaudiana* si bien reproducía lo traumático, se empleaba para que la propia repetición verbal o física del elemento angustiante desembocara en un estallido liberatorio. También, la técnica de crear lo siniestro perseguía el mismo objetivo, ya que se metía al público dentro de una ilusión dramática, hasta que un imprevisto, que podía ser una interrupción musical, un grito, un discurso o una orden de la dirección del montaje, actuaba como emergente y provocaba el desenlace de la obra transformándola en algo liberatorio y festivo. Para esto en general, había un ‘distanciamiento’ de tipo brechtiano, porque después del corte que se producía en la situación dramática, se pasaba al reconocimiento de que se estaba en un espacio teatral donde público y actores se encontraban.

Pero sobre todo, lo más importante en este proceso de conversión era que se proveía con el juego teatral un lugar libre y aunque el tema de la obra fuese dramático, lo que primaba era lo liberador, por la propia naturaleza transgresiva de los montajes. En general, en las entrevistas realizadas emergía que esa sensación de libertad y alegría era lo que el interlocutor recibía. Pero hablemos de dos personas - Roberto Barandalla

y Juan José Martini - que en 1979 habían recién salido de la cárcel de Rosario y que a través de contactos políticos llegaron a Buenos Aires, y se relacionaron con el TiT.

Estos jóvenes de unos 20 años, habían estado un tiempo largo en prisión, habían sido maltratados y torturados. Mi interés era saber qué habían provocado en ellos los montajes, teniendo en cuenta que venían de una situación emocionalmente traumática y que el TiT era el primer contacto social que tenían luego de salir de la cárcel.

Además, el primer montaje que presenciaron fue *Engordando con Ionesco*, que si bien era una investigación sobre el humor y el absurdo estaba lleno de provocaciones.

Es decir, la sala teatral estaba preparada como un lugar extraño, oscuro, era una casona vieja, estaba llena de escombros, tirantes, sillas rotas, como si fuera un lugar en ruinas luego de haber sido bombardeado. Algunos actores que actuaban de policías llevaban palos y hacían entrar a los espectadores a empujones y agresivamente, y a medida que iban entrando se escuchaban gritos, llantos y risas histéricas. Entonces, mi pregunta específica fue si lo caótico y el atrevimiento de los montajes los espantaban, los enfurecían o de alguna manera los lastimaban. La respuesta de Roberto fue categórica:

No, al contrario, me divertía, yo había estado en este tipo de situaciones hostiles en la cárcel, tenía la experiencia real, estos pibes estaban denunciando lo que estaba pasando pero con ironía se podían reír y yo quería hacer lo mismo que ellos (Roberto memorias, 1-11- 2005).

En *Engordando con Ionesco* el dolor se convertía en algo luminoso, a través del absurdo, el mecanismo para revertir la situación dolorosa era exagerar, extremar la

brutalidad y la crueldad policial, para que se transformara en algo cercano y cotidiano. Los represores controlaban las escenas, la distribución espacial del público, también perseguían a la gente individualmente y cuando querían, interrumpían las representaciones que, por otro lado, eran escenas oníricas sin cronología, el montaje se presentaban como cuadros en diferentes espacios. Es decir, ridículamente la policía tenía el poder de intervenir y cortar el sueño, controlar las emociones y las palabras: una parodia de los verdaderos objetivos militares, como el de controlar el campo sensible de la sociedad argentina, mostrado en forma repetitiva y exacerbada para hacer resaltar, grotescamente, el horror de lo que sucedía en la realidad. Se sumaba a estas escenas absurdas y cómicas algunos personajes cándidos y simpáticos que hablaban continuamente hacia el público con ternura, contaban sus preocupaciones, sus historias personales sin mucho sentido pero atractivas. Veamos la siguiente descripción de Roberto del montaje:

Los actores usaban linternas y los sitios para sentarse. No eran ni parecidos a butacas. Eran más bien pedazos de mampostería, maderas cruzadas o el suelo mismo, sucio. La voz de los acomodadores era enérgica y recordaba claramente a la policía o a una película de guerra. La escena era más que inquietante. La gente en general se reía nerviosa, respondían con un chiste. Los actores, compenetrados en sus papeles sólo daban indicaciones y órdenes. En eso, una luz puntual atravesó el ámbito y sentado sobre un tirante que surcaba el espacio apareció sentado un joven rubio, con una camisola blanca como de ángel, con calzas también blancas. Pensé en los bailarines de Isadora Duncan; el ángel comenzó un monólogo sobre la relatividad de estar ahí sentado o en el aire o en la nada. Invitaba a ver una obra, un espectáculo, no

sé, algo que no hablaba de nada pero hablaba de todo, era muy irónico, la alegoría era feroz. Tras su presentación hubo un simulacro, en que a los gritos los ‘acomodadores’ volvieron a aparecer y nos cambiaron a todos de lugar a los empujones y rapidito. Tropezamos, reímos y obedecemos. Para mí, ironizar con la represión era algo liberador. Una sensación y emociones que no tuve en obras o películas que después vi, que eran más dramáticas, de denuncia tipo lamento. El desparpajo, la insolencia y la enorme energía juvenil del TiT en sus montajes siempre me impactaron más que Tito Cossa o los de Teatro Abierto. (memorias, 6-11-2005)

Datos parecidos pude recoger de las entrevistas sobre el montaje de *Septiembre 80*. Sin embargo, la investigación de los dos montajes era muy diferente. *Septiembre 80* iba moldeando un estilo más político y directo, de alguna manera se avizoraba hacia una tendencia más audaz desde el punto de vista de la legalidad. Por eso mi pregunta específica fue: teniendo en cuenta el contexto represivo en 1980, ¿qué te provocó el montaje?

Me acuerdo que se realizó en la sala de Once, era por Sarmiento y Junín y claro... me encantó. Era de sentir escalofríos de tanta fuerza y ternura. Tengo muy presente a todos los chicos, vestidos y maquillados sentados en una escalera que estaba al lado del corredor de entrada a la sala aterrorizados, histéricos, alegres, esperando que se llene la sala para empezar y... la sala se llenó, (...) el final fue catártico, el público se enganchó y comenzaron a hacer flamear trapos, banderas, sillas, y todo lo que encontraban al alcance de sus manos, gritaban, era como una zona liberada, será por eso que no me gusta

ahora el teatro, porque no hay nada así. (Juan José Martini, memorias 16-11-2005).

Este mismo montaje fue armado para experimentar una conversión, se podría decir catártica, creando un paralelo y metaforizando los impulsos liberatorios de la movilización popular. En él se pueden ver elementos políticos claves: algunos parlamentos recitados en forma de discursos políticos, textos que denuncian el malestar de la juventud: ‘Somos jóvenes y estamos prohibidos’; ‘En nuestras gargantas se agita un asco profundo’. Una convocatoria para conmemorar a los muertos: ‘¡Rescatando la representación y su juego mentiroso, pedimos un minuto de silencio!’ Una autoproclama como si fuesen la generación responsable de un cambio optimista hacia un futuro mejor: ‘Tenemos la obligación insoslayable de reactivar las hormonas de la creación... ¡La primavera es inexorable!’ Vemos así que varios elementos que surgen de la representación del dolor social se van entrelazando entre los montajes y van armando un discurso unificador que manipula el espacio teatral para la denuncia política, la canalización del dolor social y la reparación, a pesar de la diversidad de sus estilos.

Pero profundicemos el análisis del montaje *Lágrimas fúnebres Pompas de sangre*, que fue una investigación de la novela *Pompas fúnebres* de Jean Genet, porque dará una idea más acabada de estos puntos. Este trabajo fue una síntesis de un proceso de acumulación de experiencias que se puso a prueba en el periodo de 1980-81 y es uno de los trabajos finales, por lo tanto completo, de la primera etapa del TiT. También, es emblemático porque condensa los puntos centrales del planteo general, en cuanto al entrecruce político-teatral, porque en él se evidencia claramente cómo por el

lenguaje teatral pasa la política y, viceversa, cómo por los espacios políticos subalternos se re-produjeron símbolos artísticos. En otras palabras, en *Pompas* (nombre abreviado del montaje) vemos con claridad la extensión del perímetro teatral hacia otros lenguajes y eventos. Veamos lo que dice en el programa de la obra que, no tiene un título pero en su tapa aparece el nombre de montaje, la fecha y un subtítulo: *Aniversario*, para poder referirme a este material voy a llamarlo *Programa Pompas*, 1981. En su segunda página se lee un texto que reza así:

Hay además quienes esperan (en el sentido de la esperanza) que dentro de los estrechos límites de un escenario teatral se desarrollen todas las pasiones, toda la violencia y también la calma. ¡Qué lástima! El espacio es muy chico (...). En nuestro trabajo no tenemos ofertas maravillosas, sólo el rompimiento de los límites que nos impiden la expresión.⁵⁹

Estas rupturas de límites no sólo eran en cuanto al espacio teatral, sino que se hablaba de transgresión en general. La identificación con Jean Genet⁶⁰ apuntalaba de lleno esta meta. Muchas fueron las investigaciones que se hicieron sobre Genet pero las obras más trabajadas fueron: *El Balcón* y *Pompas Fúnebres*. Para el TiT en el autor se mezclaban la marginalidad, el arte y la literatura, pero en especial se sentían atraídos por lo transgresivo de sus escritos y por sus provocaciones morales. Aún es más, encontraban inspiración en su manera de hacer jugar la realidad y la fantasía entre los roles del poder y las jerarquías sociales. La elección de *Pompas Fúnebres* para uno de los montajes que finalizaría la última etapa del TiT no podía haber sido

⁵⁹ Ver Apéndice, figura 6 y 7.

⁶⁰ Como es sabido Jean Genet, fue un dramaturgo, novelista y poeta francés. Su obra va contra los valores de la sociedad capitalista y en general sus héroes invierten los valores de la sociedad. Fue ladrón, preso reincidente y voz de los sectores desfavorecidos.

más apropiada, ya que proponía toda una red de valores subvertidos en lo social, en la política, en la resistencia, en el amor. El narrador llora la muerte de su amante Juan D., de 20 años y militante comunista, que fue asesinado por los nazis alemanes en París, durante la Segunda Guerra Mundial. La historia era atractiva por la similitud con el contexto argentino y por su prosa, en la cual se narraba las historias eróticas y clandestinas de un mundo subterráneo.

El montaje nunca se logró hacer como se había preparado, sino que se transformó en una acción política. Entonces, este análisis se hace sobre la base de los recuerdos de los entrevistados y toma como referencia el programa del montaje y algunos manuscritos sueltos. El programa consistía en varias hojas en las que se anunciaba la obra, se explicaban los objetivos enfatizando la necesidad de lograr una buena presencia, se le daba al público un espacio libre en el programa donde podían escribir sus impresiones luego del montaje y se lo convocaba a una asamblea posterior para discutir el balance de la obra. La adaptación de la novela de Genet era muy particular pues el texto se había diversificado en varias partes. Algunas frases se utilizaban como consignas políticas, algunos parlamentos textuales mezclados con escritos del TiT aparecían como si fueran mensajes del grupo hacia el público, y también, a modo de resumen de la novela, hay una página copiada textualmente del libro que refleja los puntos esenciales del montaje.

Este mismo programa, mimeografiado, parecido a un volante político y su contenido lleno de mensajes y consignas, nos habla del aspecto militante del grupo y su producción estética. Nos encontramos, entonces, con el espacio teatral que sirve a las necesidades vitales de la resistencia pero, también, con el artista que se compromete a

combatir toda forma de represión y a ser una caja de resonancia del agobio dictatorial. ‘Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora, bajo la forma de signos nuevos y aún es más debemos adelantarnos a ella (...)’. Se hablaba mucho en el grupo del artista como parte de una capa sensible de la sociedad, ya que éste era un productor de emociones. Por lo tanto, tenían la responsabilidad de intuir y visionar el futuro. ‘No seremos los artistas los artífices de la transformación de la sociedad, pero sí seremos los primeros en anunciarla’. Es decir, ellos se comprometen a visionar el futuro, a agitar y encabezar la lucha por la libertad de expresión intuyendo que otras fuerzas se sumarían en el camino. ‘Aquí estamos señores, gritando como locos, saltando los balcones, escupiendo en todos lados y en el interior de los colectivos. La inercia que nos lleva es muy fuerte como para detenernos a pensar en los miedos, al llegar, seguramente no estaremos solos.’

En general, los enunciados del montaje estaban reflejando la coyuntura política y la necesidad de responder a ella. Como vimos en el primer capítulo, la dictadura militar entre 1980 y 1981 había comenzado a entibiar las medidas represivas otorgando algunas concesiones democráticas. Sin embargo, todavía no se conocían los alcances de la represión, ni qué márgenes de legalidad existían para las actividades políticas y culturales. No obstante, los activistas buscaban los espacios de intervención; en otras palabras, así como la dictadura entraba en un lento proceso de apertura, las fuerzas resistentes avanzaban para probar los límites de legalidad y este montaje claramente intentaba disputarle espacios a la represión en la práctica.

El trabajo de publicidad se preparó semanas antes con la venta de entradas por adelantado. La publicidad era parte del montaje. Unos días antes se pegaron obleas

por toda la ciudad que decían, ‘Aquí cayó un joven’, que era parte del texto inicial del montaje. Se denunciaba una historia como el asesinato de personas a través de un símbolo político: las pintadas. La historia que las obleas simbolizaban en cuatro palabras, era una historia real, la desaparición o el asesinato de personas en las calles céntricas de Buenos Aires. Más tarde se supo de la existencia de centros de detención en la misma zona. Muy cerca del teatro, en Córdoba y Florida existía un campo de concentración clandestino (hoy en día es un centro comercial que se llama Galerías Pacífico) y a muy pocas cuadras del teatro Picadero estaba La Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini que fue una de las más golpeadas por la represión. Entre 1976 y 1978 desaparecieron 34 estudiantes y dos docentes.

La mayoría de los entrevistados coinciden con que *Pompas* fue un espectáculo inmerso en un ambiente de mucha tensión y recuerdan las pegatinas como algo audaz:

Todo era tenso; esa propaganda masiva de mariposas pegadas en todo el centro de Buenos Aires, era muy fuerte, cientos de miles de cartelitos que decían: ‘Aquí cayó un joven’ y formaban una hilera que indicaban el camino desde el Obelisco al teatro Picadero, donde transcurría un funeral, la representación era casi perfecta había lloronas, coronas, velas, flores secas esparcidas por el suelo. (Roberto, memorias 2000)

Creo que la tensión a la que todos aluden está centrada en una pelea real por el espacio y los símbolos. Y esto era peligroso. Porque como vimos antes, los militares hábiles y conscientes en la manipulación de los espacios y símbolos habían militarizado la ciudad, las pintadas políticas en las paredes eran una acción tradicional

de la política argentina, pero estaban absolutamente prohibidas. Las pegatinas por los mismos lugares y calles, que habían sido lugares clásicos de las movilizaciones populares, constituían una reapropiación de los espacios de expresión política y sus simbologías. El desafío que el TiT proponía era la señalización pública de los hechos que ellos en parte sabían e intuían, pero más que nada les urgía hacer una denuncia directa y pública del asesinato de jóvenes en la misma ciudad de Buenos Aires. La frase no podía ser más punzante pues en ella se concentraba el testimonio y la denuncia de la descarnada desaparición de jóvenes. De alguna forma declaraba que los asesinatos no serían ignorados, ni silenciados, por el contrario serían traídos a la luz y se les daría visibilidad. Entonces, por la acción teatral y con una frase transformada en consigna y extraída de la novela de Jean Genet cuyo texto original era: ‘Aquí cayó un joven patriota. Nobles parisinos, dejen una flor y hagan un momento de silencio’ (1972:32), reaparece simbólicamente lo que había sido borrado: cuerpos y pintadas.

Esta reflexión es fecunda desde el punto de vista teatral como político, pues, se están planteando los ejes centrales por los cuales pasarían la larga pelea entre el olvido y la memoria en los años subsiguientes, una tensión constante entre el Estado argentino y la resistencia, desde los primeros días de la dictadura hasta la actualidad. Contra la idea del Estado de poner un punto final a los acontecimientos suscitados por la dictadura, la resistencia batallaba por el descubrimiento de los crímenes y el castigo a los responsables. Desde el punto de vista teatral, se trazaba una perspectiva hacia el futuro que indicaba la necesidad del arte de tomar compromiso para restituir presencia, voz, gestos, imágenes, símbolos y cuerpos a lo que había sido silenciado.

Aquí también, nos encontramos con lo planteado más adelante sobre la similitud de algunos montajes del TiT con las acciones de H.I.J.O.S y otros movimientos. En un sentido las miles de mariposas de ‘Aquí cayó un joven’, pegadas por el centro de la ciudad, planteaban la señalización pública de las masacres, como lo hacen hoy en día las pintadas de manos impresas o las siluetas dibujadas de cuerpos, en las calles y en lugares claves, que denuncian, pero por sobre todo simbolizan el dolor de la ausencia, rompiendo el silencio y el olvido. Es decir, que ya desde los primeros días de la dictadura el TiT bosquejaba un lenguaje que más tarde se masificaría, como sucedió en los años posteriores a la dictadura.

Esto se enlaza con el planteo de Ileana Diéguez que entiende como un proceso natural que una parte importante del arte escénico en Latinoamérica haya tenido la impronta de la señalización de estos problemas como una práctica que ha buscado ser independiente del poder y que si bien en todo el continente ha habido y hay discursos de complicidad con el horror de los crímenes, también existe:

Un relato de gestos que asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio: desde las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, la realización de Teatro Abierto, los escraches de H.I.J.O.S., hasta las públicas y multitudinarias lavadas de bandera, las jornadas de Teatro por la Vida y la participación activa de intelectuales y artistas en procesos contra el olvido y la violencia. (2006:1)

El TiT se hacía cargo con este montaje de representar a una generación que había sido y seguía siendo mutilada, mostrando sus desgarramientos y buscando reparación. Sin

dudas, esta responsabilidad estaba en el centro de su empeño militante. Una actitud activa que junto a su condición constituían las bases mismas de su propia identidad, ya que el grupo y la expresión teatral les daban los cimientos para ubicarse y reconocerse en un nosotros. Reza el *Programa de Pompas*: ‘Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa.’ Pero ellos, los sobrevivientes, no sólo observarían sino que no descansarían hasta repararla, hacerla visible, y reivindicarla. El hecho teatral les permitirá prestar su cuerpo a los muertos y hacerlos visibles contra la desaparición y la ausencia, por eso repiten varias veces esta parte de la novela de Genet: ‘Juan vivirá por mí. Le prestaré mi cuerpo. Por mis ojos verá las estrellas, el echarpe de las mujeres y sus senos (...) hay un alma en pena a la que le ofrezco mi cuerpo. La misma emoción con la que el comediante aborda al personaje que hará visible’ (1972:54).

En su representación se encuentran algunas de las motivaciones de la militancia política que es el trabajo para la socialización de las problemáticas, y el rompimiento del aislamiento de las víctimas. Recordemos que dentro de las circulaciones de ficciones armadas por el Estado existía la idea de que las víctimas ‘algo habrán hecho’, una frase persistente en la época que justificaba la represión pero también individualizaba a los supuestos culpables. Por el otro lado encarnar a los desaparecidos constituía un acto de solidaridad social, pero que al mismo tiempo, era una manera de denunciar su propia condición como parte de esta generación. De todas maneras, sus representaciones y simbologías iban más allá de esta lectura política. Es decir, el teatro ahora se pone al servicio de dar visibilidad a los ausentes, a los desaparecidos y a los crímenes de Estado, por lo tanto, se hace parte del dolor

colectivo, provocado por la pérdida de miles de personas y por este camino se convierte en expresión del trauma social. No porque su montaje contuviera un relato realista que espeje la situación sino porque representaba lo que podía representar como desde una visión empañada.

Entonces, lo que estamos viendo aquí es que el centro del trauma social ha sido el de una veloz dinámica de eventos dolorosos creados por el Estado que se iban sucediendo uno tras otro. Por lo tanto, el síntoma del trauma social fue la repetición compulsiva de hechos traumáticos sin que la gente pudiera entender lo que estaba sucediendo. Ya que, la posibilidad de identificarlos y relatarlos venía alterada por la rapidez de los impactos, por el silencio, pero, por sobre todo por las ficciones que circulaban y esto constituían el motor del contexto. En otras palabras, el trauma ha sido la incapacidad de reconocer los hechos como han sucedido por su rapidez, por la clandestinización del país y por la imposibilidad de ser relatados públicamente (Jelin 2006: 50-59, Hollander 2000: 164-166 y Caruth 1991: 1). Sin embargo, podemos identificar que en general el conflicto irresuelto del no esclarecimiento de los crímenes y el miedo de que los hechos se sigan repitiendo fue uno de los agujones más punzantes en el centro del dolor colectivo en esa época.

La historia elegida para *Pompas* y su adaptación no podía ser más cercana al reconocimiento del trauma social en el producto artístico, que además tenía la urgencia de irrumpir públicamente. Pero, esta vez, ganar espacio público significaba proveer un lugar común para celebrar a los muertos y reparar las heridas sociales, abriendo un proceso de duelo con la sublimación del dolor a través del lenguaje teatral. Definiendo el duelo, Freud en *On Metapsychology* dice que: 'Mourning is

regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on' (1991:251-2). La representación de las víctimas de la dictadura: los desaparecidos, los asesinados, los torturados no era sólo en el ámbito teatral, sino que *Pompas* iba más allá. De alguna manera se ofrecía a expresar el dolor y el duelo en todos los espacios posibles, en lo narrativo de la obra, en el escenario, en todo el teatro, en las calles. El funeral del montaje estaba organizado en la entrada y con las coronas de flores se ocupaban otras calles circundantes. Es decir, se creaba un espacio para celebrar un funeral digno para las víctimas. Un lugar donde los dolientes pudieran llorar a sus muertos o buscar a sus desaparecidos. En la puerta del teatro el director del montaje, mientras recibía al público, exclamaba el siguiente texto:

Señores y señoras, jóvenes de nuestra generación:

¡Estamos aquí para crear la ilusión! ¡Aquí podrán tocar los detalles del dolor!

¡Aquí podrán ver a miles de ciegos!

Señores y señoras, jóvenes de nuestra generación:

¡Aquí podrán tocar la sangre de sus muertos!

Señores y señoras, jóvenes de nuestra generación:

Haciendo honor a la representación y a su juego mentiroso pedimos un minuto de silencio por el entierro de la juventud.

Es notorio leer que en este fragmento se haya usado la palabra ciegos que tiene especial importancia dentro de la simbología de la época dictatorial porque los pañuelos cubriendo los ojos se usaban, para las torturas y también para las actividades clandestinas. Además, el TiT tendía a usar esta imagen en sus textos, en las actuaciones y varias veces se les vendaba los ojos al público al comienzo o durante de los montajes.

En este texto se refleja claramente la idea del teatro no como mera representación, sino como un espacio para la creación de una ceremonia real como un punto de partida para el proceso de duelo y la atenuación del dolor causado por las pérdidas y ausencias infligidas por la violencia de Estado. Los que murieron no tuvieron la posibilidad de tener funerales dignos ni una explicación de cómo habían perdido la vida, la ceremonia funeraria era necesaria, también, para la reivindicación de sus vidas. El montaje proponía reconstruir la muerte del ser amado para poder asimilarla y entender qué recorrido lo había llevado a perder la vida. En sus textos se lee: ‘Mi sufrimiento aumenta con la idea del sufrimiento de Juan bajo la metralla, por su desesperación cuando pierde el pie, que abandona la vida por las tinieblas’(Genet 1972:32).

Esto cobra particular importancia en cuanto al tema del desaparecido, pues, con su método de desaparición de personas, la dictadura no permitió que los afectados pudiesen lograr un proceso de duelo, necesario para la superación del dolor de la pérdida del ser amado. El dolor causado por el desaparecido aumenta por la esperanza de que aparezca con vida y por la culpa de creerlo muerto. La oscuridad sobre el destino del desaparecido hace imposible la reparación necesaria después de la muerte,

porque no se puede elaborar el duelo. La reconocida psicoanalista María Langer⁶¹ llamó ‘duelo congelado’ a este dilema provocado por la desaparición forzada de personas. La incertidumbre provoca todo tipo de especulaciones sobre lo que ha sucedido al detenido ‘ignorar el destino de una persona desaparecida produce una elaboración intra-psíquica que comprende las fantasías de posibles tormentos en la muerte y el cuerpo del desaparecido’ (Hollander 2000:173). De alguna manera, *Pompas* se ofrecía a descongelar el duelo porque preparaba un lugar para que se pudiera materializar, a través de la representación, la angustia de la pérdida y reproducir el destino del desaparecido, ubicarlo, ritualizando su recorrido anterior a la muerte o reaparecerlo. Entonces, el montaje utiliza la imagen de la novela donde Juan D. se hace parte del árbol donde fue acribillado, lo busca, lo encuentra y le da eternidad ‘¡Tantos temas con los que mi voz podría partir en tu búsqueda! ¡Juan! ¡Joven árbol con muslos de agua...!’.

Aunque en 1981 ya se sabía de la muerte de miles de personas, todavía no había una real conciencia con respecto a los desaparecidos. Las Madres de Plaza de Mayo organizaban su primera Marcha de la Resistencia y agitaban las consignas: ‘Los desaparecidos, que digan donde están’; ‘Aparición con vida’; ‘Con vida los llevaron con vida los queremos’. Estas dos últimas consignas dividieron por mucho tiempo al activismo antidictatorial, ya que muchos opinaban que era estéril exigirlos con vida, porque esta idea gestaba una utopía y desviaba la lucha central que era castigar a los culpables por sus masacres. Las Madres y otros organismos defendían estas consignas no sólo como una exigencia a la dictadura, sino también para que el mensaje entrara en la nueva etapa política que se estaba abriendo, ya que algunos dirigentes radicales

⁶¹ María Langer (1910-1987) fue una gran teórica y psicoanalista de larga trayectoria, entre otras cosas estudió esta problemática entre los refugiados políticos procedentes del Cono Sur, en México y Centroamérica.

habían intentado cerrar el problema declarando que ‘los desaparecidos están muertos’.⁶² Es decir, fue una coyuntura donde comenzaba a plantearse la necesidad de resolver el problema de los desaparecidos a nivel de Estado y en la sociedad en general.

En suma, el montaje de *Pompas* por un lado buscaba al desaparecido e intentaba darle un destino, pero también se aventuraba a la afirmación de que una parte ya no volvería, de que había que llorar a los muertos, porque veía la necesidad de que hubiera funerales dignos. La consigna ‘Aquí cayó un joven’, el funeral, la escenografía, el mismo contenido de la novela *Pompas Fúnebres* cuyo nudo central era el funeral y la muerte violenta de un joven, estaban planteando la necesidad de desarrollar el duelo, ‘descongelarlo’, pues este acto teatral buscaba la reparación. Es como si el teatro tuviera que dar la posibilidad de crear la realidad que permitiera cicatrizar la herida social mediante el proceso del duelo; las siguientes líneas del *Programa* lo expresan con claridad: ‘Aullo desde la platea, me tiro a morir, hoy 25 de marzo hacemos real el teatro mintiendo tu muerte’.

Por lo tanto vemos que la reparación social es parte de la ceremonia teatral, que representa el joven muerto y ritualiza el duelo, entonces la sublimación del dolor se hace a través del universo simbólico teatral, de lo estético y la belleza. Por eso se exalta el amor y el erotismo, porque amar en este montaje significaba amar a un subversivo y a un desaparecido. Que se hablara de un amor homosexual acentuaba la posibilidad de expresar un amor extremo, dramático, perturbador y profundo; lo homosexual es más doloroso: ‘Todavía lo amo. El amor por una mujer o una chica no

⁶² El que hizo esta declaración fue Ricardo Balbín dirigente de la UCR que era parte de la Multipartidaria, para más información de la historia de esta consigna ver en el portal de las Madres http://www.madres.org/marchas/marchas1_10/marchas1.asp.

puede ser comparado al amor de un hombre por un adolescente' (Genet 1972:12).

Había varias escenas eróticas, varios actores estaban descalzos con sus torsos desnudos y sólo llevaban pantalones:

Creo que el erotismo estaba trabajado muy bien, había escenas altamente transgresoras y excitantes (...) me acuerdo la de Eric, Genet y el Francés. Los tres actores eran súper atractivos, tenían los torsos desnudos y se besaban sin vergüenza, no perdían oportunidad para mostrar gestos sensuales y viriles, mientras se movían bajo un clima de tensión bélica. Me acuerdo que todo el erotismo se agigantaba con la provocación, violenta de ruidos de balas, metralletas y golpes (...) toda era muy fuerte y extremo (Lina, entrevista 6-01-2003).

En definitiva, a pesar de las traiciones y las oscuridades de la historia de la novela, el amor se representa de manera grandilocuente y exacerbado; por ejemplo, durante el comienzo del montaje se escucha una voz en off que repetía el siguiente recitado, extraído de la novela de Genet, que se hace en voz alta desde el sonido central del teatro:

¡Juan! Tu cuerpo era una fanfarria donde lloraba el agua. ¡Nuestros amores! Recuerda. Iluminábamos el establo con un araña ¡El viento dormía de pie. Yo pescaba peces en tus ojos! El cielo abría sus puertas.

La utilización de textos que hacían del funeral un hecho hermoso por el rol del amor que siente el narrador por la muerte de su amado es constante, pero también el mismo hecho teatral es en si mismo un acto de amor porque ofrece la posibilidad de recordar,

reivindicar y homenajear a las víctimas, significa restituir la belleza y dar tributo a cuerpos que fueron ultrajados.

CONCLUSIÓN

En definitiva, la relación entre política y cultura es tan íntima en Argentina que no puede dejarse de lado cuando se hace una lectura cultural porque estos dos campos se alteran, se trasmutan o se reemplazan uno al otro, por la debilidad del Estado nacional y de las instituciones democráticas. En esta tesis vimos cómo las fuerzas resistentes sobrevivieron porque crearon una infrapolítica de variadas estrategias político-culturales. Esta interrelación entre los dos campos no fue exclusiva del mundo subalterno sino que los militares también se apoderaron de estrategias culturales, que fueron una parte integral del poder estatal.

El régimen de terror, las políticas genocidas, las armas, la represión y la violencia no garantizaron de por sí el control del pensamiento de la memoria colectiva social y política. El Estado militar no sólo dio un golpe a la cultura por la violencia quemando libros y asesinando a intelectuales, sino que le hizo falta la puesta en marcha de una maquinaria coercitiva que creó ficciones, narrativas y propagandas que cobraron credibilidad y momentos culturales en los sectores subalternos. Podemos afirmar que las dictaduras no pueden actuar sólo a través de las armas, sino que necesitan de la política y la cultura para ganar hegemonía.

En nuestro caso la dictadura de 1976 vino a enfrentar una vigorosa vanguardia politizada. El país estuvo sacudido por la tensión generada entre un desarrollo álgido de fusión político cultural en el campo subalterno y una Junta militar que quiso llevar adelante una completa re-culturización del país, basados en la ambición de ser la dirección antisubversiva y anticomunista del hemisferio sur para responder a la

estrategia americana de la Guerra Fría. Sin embargo, lejos de ser los protectores de una cultura occidental y cristiana en el continente latinoamericano, los militares argentinos hoy en día están siendo enjuiciados por cometer delitos de lesa humanidad. Su ex comandante en jefe principal, Jorge Rafael Videla, recientemente fue condenado a cadena perpetua, confirmando una vez más el fracaso estrepitoso del proyecto militar. Contrariamente, las Madres de Plaza de Mayo y toda la vanguardia antidictatorial gozan de gran prestigio nacional e internacional. Que los héroes de la “Guerra Santa” hayan sido condenados por la historia es de gran importancia para nuestro estudio académico porque este hecho político coyuntural cambia los referentes culturales y políticos de una época, que se revirtieron definitivamente. Al mismo tiempo este hecho político puntual nos confirma la existencia y el suceso de la labor de la resistencia política y cultural.

Por lo tanto, nuestra interpretación cultural debe tomar en cuenta los sucesos políticos haciendo una lectura desde lo subalterno. Esta perspectiva de inspiración gramsciana nos hace evidenciar que las consecuencias más dramáticas asestadas por el golpe de estado a la cultura fueron: la desaparición de miles de trabajadores culturales y sus impactos traumáticos en el cuerpo social. En otras palabras, si es que hablamos de cultura bajo el terror de Estado no podemos dejar de ver que estas heridas son las que marcaron el contexto y crearon ‘los puntos de dolor’ [Arendt 1979:488] que generaron una fuerte resistencia. Aquí reside el punto central de cómo nuestros estudios culturales deben enfocar los análisis desde lo subordinado, porque este punto de vista también nos lleva a una lectura integral, pues incorpora la interpretación del Estado y sus clases dominantes. Es decir, así como generaron dolor y resistencia, los golpes violentos también permitieron el desarrollo del discurso militar y sus relativos

éxitos. La represión, el discurso monolítico, la clandestinización y la militarización del espacio y el lenguaje formaron el escenario en el cual la resistencia cultural tuvo que organizarse.

Por lo tanto la resistencia se desenvolvió en clandestinidad y fue poco visible pero desplegó una buena cantidad de estrategias eficaces que le abrieron espacios y le fueron dando visibilidad transgrediendo el borde entre ilegalidad y legalidad.

Entonces, la clandestinidad, el discurso oculto subalterno es otro dilema para la interpretación e investigación académica, no sólo por los aspectos prácticos del trabajo de campo sino por sus propios límites. Si bien hoy en día el uso de la informática resuelve varios problemas que facilitan la información y la interacción con protagonistas y testigos, siguen existiendo varias dificultades, que son: la poca información documentada, los límites de la trasmisión de las experiencias, el trabajo de la memoria y la percepción del pasado por parte de los narradores.

Sin embargo, lo determinante para nuestro estudio sigue planteado en el cómo y desde dónde abordamos el trabajo, que sin dudas tiene que ser desde la determinación académica de contribuir a la recuperación de la memoria y a la historia de los sectores subalternos bajo el terror de Estado. Por lo tanto, asume un gran valor el trabajo testimonial, la narración oral y escrita de protagonistas de la época y la aceptación de los límites que esto presenta. Lo esencial pasa a ser las metodologías que puedan traer a la luz desde las prácticas artísticas y políticas a las manifestaciones lingüísticas y gestuales del discurso oculto que actuó “fuera de escena” [Scott 1990: 23-50].

Gracias a esta perspectiva, este estudio pudo reafirmar que hubo una línea de continuidad de la resistencia del pasado, a pesar de la percepción general de que había

habido una aceptación general del golpe. La resistencia a las imposiciones del estado de terror no dejó de existir, sino que actuó desde el primer momento y siguió su labor subterránea que desarrolló una infrapolítica sólida y eficaz. Podemos concluir que lo que compuso el discurso antidictatorial fue esencialmente una orientación contra la monopolización del pensamiento por parte del Estado y la necesidad de romper el aislamiento impuesto por la represión. De ahí es que podemos ver que las manifestaciones de la resistencia a pesar de la clandestinidad se basaron en formas diversas y abiertas a saber: la manipulación de diferentes espacios para la agrupación y organización, la extensión de las redes comunicantes, el desarrollo de discursos clandestinos y elípticos y el rol determinante de la solidaridad como guía para la acción.

También tenemos que evidenciar que la infrapolítica de la resistencia se fue desplegando en un campo liminal creado por la supresión de la esfera pública, que hizo que la política se anidara en los espacios culturales y artísticos. El TiT, es un claro ejemplo del surgimiento de un emergente teatral en esta zona transgresiva formada por la disolución de las barreras disciplinarias. Pero también, tiene la particularidad de haber sido creado por una generación de jóvenes sobrevivientes, que procesaron su malestar y su compromiso social con el arte teatral. En otras palabras se apoderaron del espacio teatral como canal expresivo para generar una voz resistente. Esto nos lleva de nuevo al planteo de cómo desde la academia incorporamos los signos sensibles de una época marcada por eventos políticos violentos y dramáticos como el terror del Estado. Es decir, tenemos la necesidad de valorizar la experiencia subjetiva de estos temas, cómo por ejemplo fue clave en

nuestro caso: la apreciación del enlace de experiencias estéticas, políticas y de vida que fueron el motor vital de la producción artística y su resistencia.

Desde esta perspectiva, el TiT produjo una estética teatral innovadora, cuyos rasgos más claros fueron: el trabajo abierto y colectivo, el público como centro de la acción, el teatro como espacio creativo de denuncia política y reparación social, el teatro que para sobrevivir privilegia espacios alternativos yendo más allá de la sala teatral y la obra escrita. Por otro lado, si hemos podido encontrar una inserción del TiT dentro de un periodo histórico, que nos lleva a identificar las improntas del pasado y encontrar sus secuelas en el futuro, es porque existió una rearticulación estética y simbólica, que produjo espontáneamente un lenguaje de resistencia artístico, político, nacional y universal, una continuidad de elementos que se reconstituyeron desde las expresiones más políticas a las más artísticas. Sin embargo, como vimos antes, el corte histórico fue brutal y la información de la vanguardia anterior era retaceada; el TiT se disolvió en 1982, no se publicaron sus trabajos y aunque muchos de sus integrantes siguieron produciendo, lo hicieron por diferentes caminos. Entonces, desde el punto de vista subjetivo, ¿qué fue lo que llevó a una transmisión de estos lenguajes estéticos? Lo que mantuvo cierta continuidad es la trasmisión lograda por la fuerza del arte de la resistencia, ya que mantiene la memoria colectiva, construye experiencias estéticas y políticas vitales dentro de un discurso contra-hegemónico que, a pesar de los choques violentos, sigue comunicándose y abriendo nuevos canales de expresión.

Podemos concluir, que en determinados momentos el peso del bagaje de la política ilegal que se refugió en el campo artístico, contradictoriamente, jugó un factor dinámico en la actividad teatral. De esta manera pudimos apreciar cómo un fenómeno

local en una intersección entre lo precario y la necesidad de resistir, puede promover una estética alternativa y singular que perdure en el tiempo. Con el caso del TiT vimos que la resistencia local para sobrevivir no se sirvió sólo de un discurso nacional unilateral, sino que por el contrario, sus estrategias se organizaron a través de múltiples préstamos y apropiaciones de aprendizajes culturales, políticos y artísticos históricos e internacionales. También hemos visto a lo largo de este trabajo que los impactos traumáticos y la adversidad del horror de la situación nacional pudieron ser desafiados con los impulsos de la creatividad artística, la búsqueda de belleza y reparación.

En suma, la idea de haber valorizado lo liminal en el desarrollo de las experiencias estéticas y políticas se fue convirtiendo en otra clave de lectura a lo largo de este trabajo. Porque esta perspectiva permitió la exploración del terreno teatral porteño antidictatorial más allá de lo visible, descubriendo un campo cultural que se desarrolló entre 1976-1980. En este sentido el Capítulo V de esta tesis sienta las bases para futuras investigaciones académicas que deben ser desarrolladas, porque la reconstrucción de la experiencia del TiT logró encontrar un eslabón perdido de la continuidad de la resistencia de la etapa anterior, el teatro emergente bajo la dictadura y sus improntas después de los 80. Por lo tanto, nos abren nuevos interrogantes, ¿qué otros fenómenos políticos culturales de resistencia se gestaron en el periodo dictatorial más represivos? y ¿cuáles fueron sus desarrollos e influencias después de la caída de la dictadura?

Por último, aunque todavía esta tesis no se haya publicado, ya ha comenzado a tener sus impactos. A fines del 2010 se estrenó en Buenos Aires una película llamada *El*

Provocador, Primeiro Filme em Português, dirigida por un equipo de directores de la productora argentina Adoquín y financiada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y por la productora cinematográfica Cinema do Polvo de Brasil. Originariamente fue basada en la vida de Juan Uviedo, pero más tarde por la contribución de algunos escritos de esta tesis, el guión incorporó la historia del TiT y utilizó los testimonios de varios protagonistas incluyendo mis propios relatos e intervenciones. La película está teniendo en estos momentos algunos éxitos, fue presentada y recogida con simpatía en la 4ª muestra anual de los Documentalistas Argentinos Buenos Aires (DOCA) en Noviembre del 2010. Además, fue seleccionada para participar en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) organizada por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y está siendo proyectada en varios cines de la ciudad.

Entre otros proyectos, también, me han invitado a contribuir para una nueva producción cinematográfica sobre la historia completa del TiT y el TIC, basada en sus propios rodajes en Súper 8 que fueron realizados entre 1976 y 1981. Este proyecto estuvo inspirado por la Reconstrucción de la Historia del TiT del Capítulo IV de esta tesis, en especial la recolección de materiales originales y la reconstrucción de sus montajes motivaron a estos cineastas a la recuperación de materiales visuales. Entonces, estos hechos comenzaron a señalar la potencialidad de este presente trabajo pero aún más muestran la necesidad de profundizar y continuar esta investigación. En este sentido la contribución académica aportaría cualitativamente a la recuperación de la memoria y a la historia cultural del periodo más represivo de la dictadura militar.

APÉNDICE

Los entrevistados y colaboradores son:

Barandalla Roberto, es guionista, documentalista y profesor de técnicas audiovisuales en Universidad Nacional de Cine de Buenos Aires. Entre varias producciones hechas para cine y TV dirigió el documental *Lopez Rega, el Brujo* (1999) y realizó en colaboración con el cineasta y director Andrés di Tela *Montoneros una historia* (1995) y *Prohibido* (1994). También trabaja como Coordinador de Contenidos del área documentales para la productora argentina Endemol. Estuvo preso desde 10.10.78 al 06.07.79, en la Brigada de Investigaciones de la Policía de Rosario, donde estaba el Centro de Detención Clandestino conocido como "El Sótano", que hoy es un museo.

Campitelli Rúben Anibal, ex militante del PST fue figura pública del MAS (Movimiento al Socialismo) como candidato a concejal por el Frente del Pueblo en el 85 y a Intendente por el MAS en el 87 por el partido de Avellaneda, es maestro de Educación Física.

Capdevilla Lina, fue detenida el 27 de noviembre del año 1977. Estuvo presa 13 meses con causa federal por la ley de suspensión de actividades políticas de los partidos de izquierda y también por decreto del Poder Ejecutivo. Pasó 10 días en el Pozo (UDI) de la jefatura de la policía de provincia de Santa Fe, luego un mes en la Guardia de Infantería reforzada de la ciudad de Santa Fe y después en la cárcel de Villa Devoto. Actualmente trabaja como Operadora Comunitaria en el Equipo

interdisciplinario de intervención en lugares de encierro dependiente de la Dirección de Salud Mental de la provincia de Santa Fe, (Cárceles de adultos mayores, mujeres y hombres, institutos de menores en conflicto con la ley penal). También ha realizado una larga experiencia en gestión y autogestión de emprendimientos socioeconómicos, fue dirigente del mercado del trueque 20 de Diciembre.

D'Apice Ricardo, dirigente de la huelga estudiantil del 1973, dirigente barrial, taxista, miembro fundador y ex director del TiT. Emigró a Brasil, donde realizó una cantidad considerable de eventos culturales, teatrales y musicales. Más tarde se dedicó a los negocios, actualmente es empresario y vive en Brasil.

Guzmán Mariano, doctor en Psicología, ex dirigente de Cucaño, entre otras cosas, actualmente es director del proyecto internacional de arte electrónico *404 Festival* de Rosario.

Moszkowski Irene, es psicóloga, ayudante de la Cátedra de Psicología Social en La Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA), ex actriz del TiT, ex delegada sindical de Telefónica Argentina. Tiene una larga trayectoria como psicóloga comunitaria en la Salud Mental.

Palti Elías José, es investigador de Historia del CONICET, cuenta con una cantidad considerables de publicaciones entre ellas el libro *Verdades y saberes del marxismo* (2005). Dentro del TiT fue músico, compositor y director del TIM.

Uviedo Juan, falleció el 15 de Noviembre del 2009. Fue Director y escritor teatral en la década del 60. Fundador del TiT. A fines de los '80 funda un refugio para niños sin casas en Brasil, llamado Asociación Comunitaria Viva Crianza, en Sao Tomé das Letras, Minas Gerais, donde también fue creador y locutor de la radio de la Comunidad. En los últimos años se especializó en medicina alternativa.

Kurback Mauricio, es un artista multifacético, hace música, teatro, acrobacia, circo, comedia, radio y canta, trabaja en todo tipo de lugares públicos: teatros, calles y plazas. Sus performances fueron populares en los conciertos de H.I.J.O.S y Derechos Humanos. Tiene editados varios CD entre otros *Las plantas de Shiva*. Compositor de ASTIZ una canción popular en el movimiento de Derechos Humanos.

Martini Juan José, ex dirigente sindical de Unión de Transporte Argentinos (UTA) Estuvo preso tres meses en 1977 en la Jefatura del SIDE de Rosario, actualmente trabaja en Italia como Educador Profesional en Psiquiatría y es dibujante.

Santillán Rubén Gallego, ex dirigente estudiantil, actor y director del TiT, es agricultor en Brasil.

Zolezzi, Raúl es actor, director y escritor, actual director del TiT que cuenta con una cantidad considerable de montajes realizados en Buenos Aires, también fue director de la revista Impact. Gentilmente Raúl facilitó para esta tesis lo siguiente datos: de montajes de integrantes del *TiT* producidos después de 1983.

1984: *Detritus, Esperpentos y Esperpentos “La despedida al ojo del Sr. Juan”*,
dirección: Luis María. Lugar y evento: II Encuentro de Teatro Experimental en el
Centro Cultural Recoleta.

1985: Dos montajes con la dirección de Juan Uviedo.

Lugar: la Asociación Mutual de Asistencia Psicológica Bancadero.

1986: Montaje *Drácula en el Vitral*.

1987/9: El TiT se reorganiza con nuevos integrantes y produce los siguientes
montajes: *El Monje, Morfina Trilogía Beckettiana, Cadáver Exquisito I y II*.

2000: Bajo el título *El TiT vuelve* se reorganiza el SIT (Seminario de Investigación
Teatral) en el IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina) es una de las
principales empresas recuperadas y autogestionada por sus obreros de la Ciudad de
Buenos Aires, al interno de la fábrica hay un centro cultural que se llama La Fábrica
Ciudad Cultural, donde se realizan desde talleres creativos a espectáculos teatrales.

2002 hasta el presente: El SIT se transformó en TiT y produjo: *La silla mágica*
(2000), *El montón* (2001/2/3), *El King* (2004/5), *El martillo sin amo* (2004/5/6) *la*
puerta la vieja la ciega la muerta (2006/7). Dirigidos todos por Raúl Zolezzi y Ana
Ginko.

CUCAÑO: En enero de 1980 Cucaño entró en contacto con el TiT de Buenos Aires.
Mauricio Kurcbard, que era del TiT comenzó a viajar a Rosario para coordinar
ensayos de teatro y hacer talleres para realizar experiencias conjuntas. Mientras hacía
sus ensayos teatrales, en un sótano de Oroño al 400, Cucaño adhirió al *Acuerdo de*
San Pablo, rubricado por el TIT y el grupo Viajou Sem Passaporte, de San Pablo. En
1981 una delegación de Cucaño viajó a San Pablo para participar en el Festival Anti
Pro AlterArte, con el TIT Buenos Aires, el TIT San Pablo, el grupo de cine alemán

Novíssimo y Viajou Sem Passaporte. Los participantes se unieron en la intervención llamada *La peste*, en la Plaza de la República. El 24 de julio de 1982, después de publicar la revista, "Aproximación a un hachazo", con textos teóricos, el grupo realizó una intervención en la Iglesia Nuestra Señora del Carmen (Pellegrini y Paraguay), en el transcurso de una misa con ocho actores y personajes preparados en base a una lectura de *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont que provocó la intervención de la policía y su detención. La etapa más importante de Cucaño fue entre 1979 y 1982. El grupo se disolvió y la mayoría de sus integrantes pasaron a militar al Movimiento al Socialismo (MAS) [Guzmán, memorias 2006].



Figura 1. Montaje *Para cenar Artaud* (1977)



Figura 2. Montaje *Para cenar Artaud* (1977)



Figura 3. Montaje *Para cenar Artaud* (1977)

ALTERARTE		
FESTIVAL DE ARTE ALTERNATIVO		
PROGRAMACION		
Exposición ARTISTAS PLASTICOS G. MESSIL, G. Vassal, R. Mariné, O. Chabon, E. Kuitza, M. Armas. AMBIENTACIÓN DECADA DEL 80 L. Spalloni. ARTEFACTO POLISENSORIAL D'Angelo - Vila.	Noviembre 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 Noviembre	HELIOCLABARO (Teatro) G. Schwarz. SOBRE LA DESESPERANZA CUANTO TAL (Música) O. Chabon.
MULTIARTE EXPERIENCIA I M. Mariné. RECITAL DE POESIA RAYMOND POOREMA. PROSA PLANCHADA D'Angelo - Vila.	Noviembre 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 Noviembre	MULTIARTE EXPERIENCIA II M. Mariné. LA NAUSEA (Música) M. Perlovsky, R. Mariné. SEVERA VIGILANCIA M. Man. ARTEFACTO POLISENSORIAL
VAUDEVILLE Y CHAMPAGNE SOMBREROS ... y más sombreros R. CHIARI con el TIT. MUSICA CONCRETA O. Chabon.	Noviembre 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 Noviembre	CHARLA Y EXPERIENCIA EL PUBLICO SOBRE METODO DE ESCRITURA CAL S'ASCHERO 1990 (Audiovisual) R. Bini.
JORNADA DE CINE UNCIPAR J. Serra. ENGORDANDO CON IONESCO (Teatro) R. Chiari con el TIT.	Diciembre 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 Diciembre	PARA LAUTREAMON M. Gali con el TIT. L...I (Música) Roque de Pedro. DANZA M. Pratz.
EL TEATRO Y SU DOBLE R. Galiago con el TIT. DANZA CONTEMPORANEA Alicia.	Diciembre 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 Diciembre	LA FIESTA (Fiesta) Escuela de Mimo Co. Lugar de presentación.
ASOCIACION ARGENTINA DE ALBERGUES DE LA JUVENTUD Miembro de la Internacional Youth Hostel Federation ENTIDAD AVALADA POR LA UNESCO CORRIENTES 1373 - 1° A - Bs. As. - T. E. 40-7134 - de 12 a 20 horas		

Figura 4. Programa del Festival Alterarte (1979)



Figura 5. Volante *Arucol* (1980)

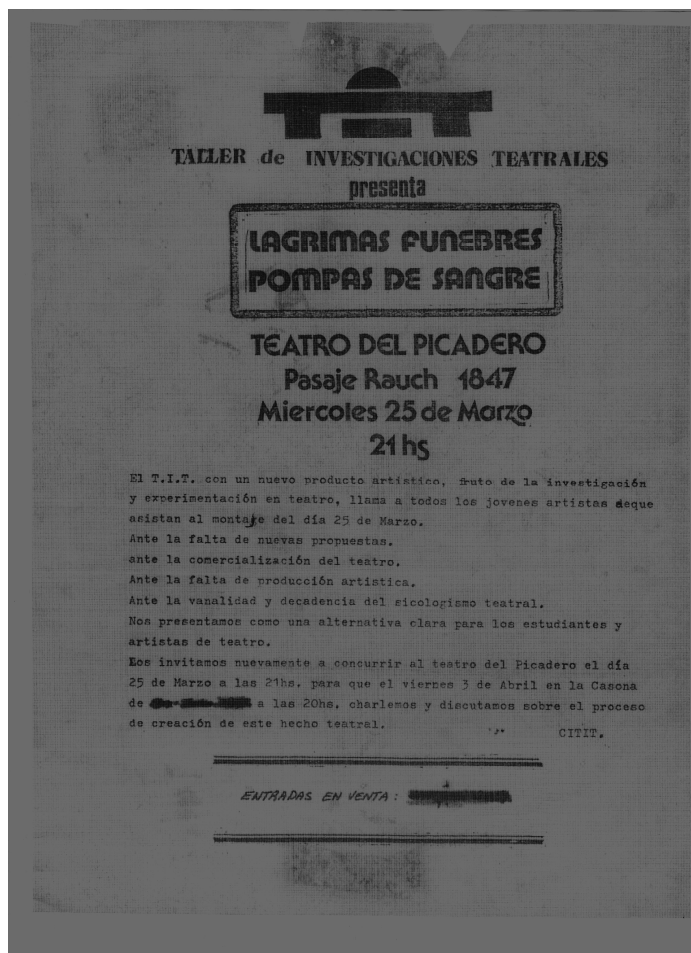


Figura 6. Volante de invitación al montaje y asamblea de *Pompas* (1981).

Abajo: Figura 7. Tapa del programa de *Lágrimas Fúnebres Pompas de Sangre* (Marzo 1981)

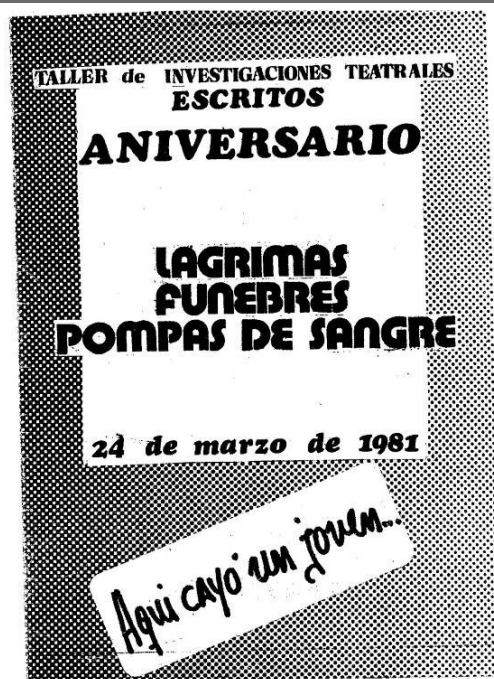




Figura 8. Teatro Picadero después del estallido de la bomba en 6-09-1981. Foto: Julie Weisz



Figura 9. Intervención de Cucaño en el bar de Sarmiento y Santa Fe, Rosario (1984)
Gentileza Mariano Guzmán

OBRAS CITADAS

Abuelas de Plaza de Mayo. 2007. *Historias de Abuelas 30 años de búsqueda*
<http://www.abuelas.org.ar/material/libros/abuelas30.pdf>

Acción Coordinadoras de Organizaciones de Derechos Humanos/Argentina
<http://www.memoriaabierta.org.ar/principal.php> .

Algañaraz, Juan Carlos, 2005. 'El represor Scilingo fue condenado en Madrid a 640 años de cárcel', *Clarín*, 20 de abril.
<http://www.clarin.com/diario/2005/04/20/elpais/p-00601.htm>.

Anguita, Eduardo y Mario Caparrós, 1997-1998. *La voluntad: Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, Vols 1,2 y 3* (Barcelona: Grupo Editorial Norma).

Arendt, Hannah, 1963. *On Revolution* (New York: Viking).

_____, 1968. *Man in the Dark Times*. (New York: Harcourt, Brace, and Company)

_____, 2004. *Le origini del totalitarismo* (Torino: Einaudi).

_____, 1968. *Man in the Dark Times* (New York: Harcourt, Brace, and Company).

_____, 2004. *Le origini del totalitarismo* (Torino: Einaudi).

Armony, Ariel C., 1997. *Argentina, the United States and Anti-Communist Crusade in Central America 1977-1984* (Athens, OH: Ohio University Press).

Artaud, Antonin, 1964. *El teatro y su doble*. (Buenos Aires: Sudamerica).

_____, 1975. *Para acabar con el Juicio de Dios*. (Buenos Aires: Caldén)

Asamblea Permanente por los Derechos Humanos <http://www.apdh-argentina.org.ar/index.asp>.

Avellaneda, Andrés, 1986. *Censura autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983, Vols 1 y 2* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).

Balassa, Arturo, 1990. *País Cerrado, Teatro Abierto*. Testimonial Documental Dir. (Buenos Aires: Cine Argentino).

Baró, Ignacio Martín, 1990. *Psicología social de la guerra: Trauma y Terapia* (San Salvador: UCA).

Baschetti, Roberto. 1994. *Rodolfo Walsh vivo*. (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).

_____, 2001. *Documentos 1976-197, Golpe militar y resistencia popular* (Buenos Aires: De la campana).

Bayer, Osvaldo, 1988. 'Pequeño recordatorio para un país sin memoria', en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, ed. Sosnowski Saúl (Buenos Aires: Eudeba), pp. 203-227.

Bertolt Brecht, Reinhold Grimm, Caroline Molina y Vedia, 2003. *Bertolt Brecht: poetry and prose* (Continuum International Publishing Group).

Blaustein, Eduardo y Zubieta Martín, 1998. *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el proceso* (Buenos Aires: Colihue).

TiT, 1988. *Boletín Enciclopedia Surrealista*, mimeografiado en Buenos Aires.

Borges, Jorge Luís, 1976. Entrevista con Bernardo Neustad
<http://neustadtentrevistas.blogspot.com/>.

Boal, Augusto, 1974. *Teatro del Oprimido* (Buenos Aires: Ed. de la Flor).

_____, 2000. *Theater of the oppressed* (London: Pluto Press).

_____, 2004. *El arco iris del deseo* (Barcelona: Alba Editorial).

Boyle, Catherine, 2006. *The Theatre space in Latin America* (Cambridge University Press).

_____, 'La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado', *Apuntes. Revista de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, No. 117 (2000), 59-66.

_____, 'Text, Time and Process in Contemporary Chilean Theatre', *Theatre Research International*, Vol. 26, No. 2 (2001), 181-189.

_____, 'On Interpreting Time, Process and History in Latin American Theatre', *Papers in Spanish and Latin American Theatre History* 9 (Queen Mary, University of London, 2002).

Brook, Peter, 1968. *Empty Space* .(New Work: Touchstone).

Bruschtein, Luis, 1997. *Página 12*, 24 de abril.

Buchanan, Paul G, 1987. 'The Varied Faces of Domination: State Terror, Economic Policy, and Social Rupture during the Argentine "Proceso" '1976-81'. *American Journal of Political Science*, Vol. 31, No. 2, pp. 336-382.

Calloni, Stella, 1999. *Los años del lobo: Operación Cóndor* (Buenos Aires: Ediciones Continente).

Canclini, García Néstor, 1990. 'Cultura, La dinámica del estancamiento: Cultura y poder civil en la Argentina' en *Cultura y política en América Latina*, ed. Hugo Zemelman (Méjico: Siglo XXI Editores).

Carnovale Vera, 2006. *Historia, Memoria y Fuentes Orales* (Bs As: Cedinci).

Carreira, André, 1994. 'Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar', *LTR Vol.* P.103.

Caruth, Cathy, 1991. *American Imago* Introducción al Volumen 48: 1. (The Johns Hopkins University Press).

CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) 1995. *Gatillo Fácil* documento de investigación sobre las fuerzas policiales argentina.
http://www.cels.org.ar/Site_cels/ejes/a_justicia/justicia_archivos/estado

Certeau, Michael De, 1984. *The practice of everyday life*. (University of California Press).

Chavéz, Gonzalo, 2007. 'Contar la resistencia sindical bajo la dictadura', en la página oficial de CTA, 30 de abril <http://www.agenciacta.org.ar/article4880>.

Clarín, 1976. Discurso de Videla, 26 de abril.

_____, 1996. Suplemento Especial 'A 20 años del golpe, Secreto: los archivos de la represión cultural', 24 de marzo.

_____, (2006). Suplemento Especial 'A 30 años',
<http://www.clarin.com/suplementos/especiales/2006/03/24/l-01164077.htm>

Colectivo Etcétera, Errorismo, 2006. <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>

_____, (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), 1986. *Nunca Más*. (London: Faber and Faber). También disponible en el Internet.
http://www.nuncamas.org/english/library/nevagain/nevagain_001.htm

Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de los Estados Americanos: *El informe prohibido*. Centro de Estudios Legales y Sociales, Buenos Aires, 1985.

CONADEP. (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), 1983. *Nunca Más* (Faber and Faber). <http://www.nuncamas.org/juicios/juicios.htm>.

Consejo Latinoamericano de ciencias sociales, <http://www.clacso.org.ar/difusion>
<http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent>.

Correo de la diáspora argentina, <http://www.Elcorreo.eu.org>

Cortiñas, Nora, 2005 en 'Mujeres luchadoras' de María Cristina Ercoli Asociación de trabajadores de la Provincia de Neuquén (ATEN) <http://www.aten.org.ar/MUJERES-LUCHADORAS> .

Cossa, Roberto. 'El teatro y la realidad argentina', en el suplemento Radar de Página/12 el 1 de junio de 1998. Página/12 www.literatura.org .

D' Apice, Ricardo, 2002. Entrevista de Marta Cocco del 16 de Diciembre, en Brasil.

De Santis, Daniel, 2003. *A vencer o morir. Historia del PRT-ERP*. Documentos, Tomo 1, Vol 1 (Buenos Aires: Editorial Nuestra América).

Diéguez, Ileana, 2006. 'Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria', en el Archivo Virtual de Artes Escénicas <http://artesescenicas.uclm.es/index> .

_____, 'Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida' *Teatro al Sur* No. 27, noviembre 2004, Buenos Aires.

Donghi, Halperin Tulio, 1988. *Argentina's Unmastered Past*, en Latin American Research Review, Vol. 23, No. 2, pp. 3-24.

_____, 2004. Reportaje exclusivo en *Historia Argentina: 1973-1976. Procesos socioeconómicos, políticos y culturales*, video 9, dirigido por Felipe Pigna, Diana Hamra and Juan Carlos Gerardo (Buenos Aires: Gerardo Producciones y Diana Producciones).

Dubatti, Jorge, 2000. 'El nuevo teatro de Buenos Aires en la post-dictadura (1983-2001) '. Micropoética I, (Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires).

_____, 2001. 'El teatro callejero' en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, el teatro actual (1976-1998)* Volumen V, (2001) editado por Osvaldo Pellettieri (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Galerna),

Ducasse, Isidore. 1978. *Conde de Laureamont. Los Cantos de Maldoror*. Obras Completa (Buenos Aires: Editorial Argonauta).

Driskell, Charles, 1975. 'Interview with Augusto Boal', *LTR* Vol.9, n 1.

Eckestein, Susan.1989. *Power and Popular protest, Latin American Social Movement. Protest*. (University of California Press)

Eco,Umberto, 2004. *Opera Aperta* (Milano: Tascabili Bompiani)

Farina, Fernando, 2006. 'Tucumán Arde', en *Rosariarte*, 89. Disponible en <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>

Feinman, J. Pablo.1999.*La sangre derramada*. (Editorial:Ariel).

Feitlowitz, Marguerite, 1998. *A lexicon of terror* (Oxford: University Press).

Fondo de cultura y economía, <http://www.fce.com.ar/>

Frade Fernández Delfina, Rodríguez Martín, 'Grupos y compañías de teatro emergente', en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, el teatro actual (1976-1998)* Volumen V, (2001) editado por Osvaldo Pellettieri, p. 457. (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Galerna).

Freud, Sigmund. 1991. *On Metapsychology* capítulo. *Melancholia y Mourning* (London: Penguin Books Ltd).

_____. 1991. *Art and Literature* (London: Penguin Books Ltd).

Galeano, Eduardo. 1995. *El fútbol a sol y la sombra* (México: Siglo XXI).

Gallego, Rúben, 2001. Entrevista de Marta Cocco, 18 de diciembre en Brasil.

Garretón, Manuel, 1990. 'El miedo y las dictaduras militares' en *Psicología social de la guerra: Trauma y Terapia* ed. Baró, Ignacio Martín, pp 31-34, (San Salvador: UCA).

García, Fabián, 2005. 'Nicolaides aportó datos sobre manuales para la represión', *Clarín*, 8 de abril. <http://www.clarin.com/diario/2005/04/08/elpais/p-02001.htm>

Gaventa, John, 1980. *Power and Powerlessness. Quiscent and rebellion in an Appalachian Valley*, (Clarendon Press Oxford).

Genet, Jean, 1969. *Funeral Rites*. (Faber and Fabe).

Gieco, León, 1996. *Malajunta*, video, dirigido por [Eduardo Aliverti](#), [Pablo Milstein](#) y [Javier Rubel](#), (Buenos Aires).

Giella, M. Angel, 1991. *Teatro Abierto 1981*. Volumen 1. (Buenos Aires: Corregidor).

_____, 'Teatro Abierto Fenómeno Socio Teatral Argentino', en *LATR 15/1* (1981), 89-93.

Gilbert M., Joseph, 2001. *Reclaiming the political at the turn of the Millenium* (Duke University Press).

Gillepsie, Richards, 1982. *Soldiers of Perón*. (Clarendon Press).

Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, <http://www.buenosaires.gov.ar/>

Gobierno de la República Argentina, <http://www.argentina.gov.ar/argentina/portal>

_____, Secretaria de los Derechos humanos
<http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/inicio.html>

Graham-Jones, Jean, 2001. 'Broken Pencils and Crouching Dictators: Issues of Censorship in Contemporary Argentine Theatre' en Theatre Journal - Volume 53, Number 4, pp. 595-605.

Gramsci, Antonio, 1975a. *Il Materialismo Storico* (Rome: Editori Reunite).

_____, 1975c. 1929-1935 *Political Ideology Prison Writings 1929-35*, Q10, II & 41. Geoffrey Norwell Smith (New York: International).

_____, 1975b. *Note sul Machaivelli* (Rome: Editori Reunite).

_____, 1975d. *Letteratura e Vita Nazionale* (Rome: Editori Reunite).

_____, 1971. *Selections from the prison notebooks*. Ed. and Trans. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (New York: International).

_____, 1971. 'Notes on Italian History', in *Selections from the prison Notebooks*, Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, pp.44-120. (New York: International).

Gramuglio, Teresa y Nicolás Rosa 'Tucumán Is Burning' en Montaldo, Graciela y Gabriela Nouzeilles, eds., 2002. *The Argentina Reader: History, Culture and Society* (Durham: Duke University Press).

Grazziano, Frank, 1992. *Divine Violence Spectacle, psychosexuality, and radical Christianity in the Argentine "Dirty War"* (West View Press).

Gruppi, Luciano, 1975. *Il Materialismo Storico* (Roma: Editori Riuniti).

Grupo de Teatro Callejero, 2002. <http://gacgrupo.ar.tripod.com/index.html>.

Hauser, Irina, 2002. 'Eliminar a los subversivos de la fábrica', *Revista Página/12*, 19 de septiembre de 2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-10392-2002-09-19.html>

Hodges, Donald C. 1991. *Argentina's "Dirty War": An Intellectual Biography* (Austin: University of Texas Press).

Hollander, Nancy Caro, 2000. *Amor en los tiempos del odio* (Rosario: HomoSapiens).

Hora, Roy / Trimboli, Javier. 1994. *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*. (Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto).

Human Rights Watch, 2005. *Annual Report*. <http://hrw.org/annual-report/2005.pdf>

Human Rights Watch, 2006. *Annual Report* <http://hrw.org/wr2k6/wr2006.pdf>

Invernizzi, Hernán y Judith Gociol, 2002. *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar* (Buenos Aires: Eudeba).

Javier Francisco, Yeni Felisa. 2005. *Revista Canto Maestro n° 11*, revista por la Secretaria de Derechos Humanos de La Confederación Trabajadores de la Educación República Argentina (CTERA).

_____, 1984. 'El Teatro Argentino 1977-83' in *LATR*, Vol. 18, No.1, (1984)113-114.

James, Daniel, 'The Peronist Left 1955-1975' in *Journal of Latin American Studies*, Vol. 8, No. 2. (Nov. 1976) 273-296.

_____, 1988. *Resistance and Integration: Peronism and the Argentinean Working Class, 1946-1973* (Cambridge: Cambridge University Press).

_____, 2000. *Doña Maria's Story. Life History, Memory and Political Identity*. (Duke University Press).

Jamenson, Fredric. 1981. *The political Unconscious Narrative as a Socially Symbolic Act* (Cornell University Press).

Jelin, Elizabeth, 2003. *State Repression and the struggles for memory in Argentina* (London: LAB).

King, John, 1995. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano* (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores).

Knudson, Jerry, 1997. *Veil of Silence the Argentinean Press and the Dirty War, 1976-83. Latin American Perspectives*, Vol. 24, No. 6, Argentina under Menem, pp. 93-112. (Sage publications).

Kolesnico, Patricia, 2001. 'Presentan documentos sobre el control cultural de la dictadura', *Clarín*, 21 de Marzo.

Kurback Mauricio, 2003. Entrevista de Marta Cocco del 6 de enero en Buenos Aires.

La Nación, 1976. Declaraciones de Smart James, 12 de diciembre.

Landi, Oscar. 'Cultura política y transición en Argentina' en *Crítica y Utopía n10/11*, sin fecha, www.escenariosalternativos.org.

Landy, Marcia .1986. 'The Legacy of Antonio Gramsci', en *Boundary 2*, Vol. 14, No. 3, (Duke University Press) pp.49-70.

Lawrence Chesney, Luis 'El teatro Abierto Argentino: Un caso de teatro popular de Resistencia Cultural', en *Dramatero Revista Digital*.

Mignone, Emilio F., 1986. *Educación Cívica III*. (Colihue Libros).

Meyerhold, Vladimir, 1972. *Textos Teóricos Vol. II*, p.273-74. (Madrid. Alberto Editor).

Maxine Green Spring 1997, 'Teaching as possibility: A Light in Dark Times', *The Journal of Pedagogy, Pluralism & Practice* (Lesley College, Cambridge, Massachusetts).

Munck, Gerardo L., 1998. *Authoritarianism and Democratization: Soldiers and Workers in Argentina, 1976 -1983* (University Park: Pennsylvania State University Press).

_____. 'The "Modern" Military Dictatorship in Latin America: The Case of Argentina (1976-1982)' en *Latin American Perspectives*, Vol. 12, No. 4, State and Military in Latin America (1985), 41-74. (Sage Publications).

_____. 'Review: labour studies in Argentina', in *Latin American Research Review*, Vol. 21, (1986) No. 3, 224-230. (Sage Publications) .

Nugent, Daniel.1998. *Rural Revolt in Mexico*.(Duke University Press).

Nun, José, 1976. 'The middle class coup revisited', in *Armies and politics in Latin America*. , ed. A. Lowenthal (New York: Holmes and Meier).

O'Donnell ,Guillermo,1997. *Counterpoints selected essays on Authoritarianism and Democratization* (Paidós).

Osornio, J. Carlos López, 2005. Entrevista de Marta Cocco del 24 del marzo, en Buenos Aires.

Pavlovsky, Eduardo 2006. Entrevista para CELCIT del 8 de abril 2006.
<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/>

Pelletteri Osvaldo, 1997. *Una historia Interrumpida del Teatro argentino en 1949-1976* (Buenos Aires: Galerna).

_____, 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires Vol. V. El teatro actual (1976/1998)* (Buenos Aires: Galerna).

_____, 2003.*Historia del teatro Argentino Vol. IV* (Buenos Aires: Galerna).

_____, Díaz Silvina, eds., 2006. *Teatro del Pueblo* (Buenos Aires: Galerna).

_____, Díaz, Silvina, 2005. 'El Teatro "Posmoderno" en Buenos Aires: una respuesta a la globalización cultural', en *Dramateatro Revista Digital*, nº 16.
<http://www.dramateatro.com/joomla/index.php> .

_____, 2005. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1700-1884)* Vol.I (Buenos Aires: Galerna).

Piglia, Ricardo, 1999. *La ficción paranoica*, documento para el I Seminario de Análisis Crítico de la realidad Argentina 1984-1999 (Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo). <http://www.madres.org/asp/contenido.asp?clave=178>

_____, 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades* (Argentina: Fondo de Cultura Económica).

Poder Ejecutivo Nacional, *Informe Especial N° 10*. Buenos Aires, Octubre de 1977.

Pross E. Edith. 'Open Theatre Revisited: An Argentinean Experience.' In *LATR* Vol. 18, No. 1: Fall (1984), p. 88.

Proyecto Desaparecidos <http://www.desaparecidos.org/> - <http://www.apdh-argentina.org.ar/index.asp>.

Pozzi, Pablo, 1988. *Oposición Obrera a la dictadura*. (Buenos Aires: Editorial Contrapunto).

_____. 'Argentina 1976-1982: Labour Leadership and Military Government ' *Journal of Latin American Studies*, Vol. 20, No. 1.(May, 1988), 111-138. (Cambridge University Press).

Raymond, Williams, 1980. *Problems in Materialism and Culture* (London: Verso).

_____, 1976. *Keywords*, (London: Fontana Press).

_____, 1958. *Culture and Society* (Middlesex: Penguins Books).

Remedi, Gustavo. 'La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo de "sistema teatral" '. En *LATR* Vol. 38, No. 2: Spring (2005), pp. 51-70.

Remiendos Teatro. www.remiendoteatro.com/Notas/Entrevista.htm.

Rock, David, 1987. *Argentina, 1516-1987: From Spanish Colonization to Alfonsín* (Berkeley: University of California Press).

Rodríguez, Anabella 2000 'El teatro "revolucionario" de Boal y el juego "reformista" del público' entrevista de Flavia Torricelli, *Dramateatro* n° 3 Enero-Abri.

Roseberry, William. 1994. *Hegemony and Language of Contention. Article from Everyday forms of State Formation*.

Rowe, William. 1996. *Hacia una poética radical*. Beatriz Viterbo-Mosca Azul Editores.

_____, 1993. 'Raúl Zurita: Language, Madness and the Social Wound', en *Travesía* Vol. 2, No. 2, pp. 183-214.

Rozitchener, León, 1990. 'La Guerra psicológica', en *Psicología social de la guerra: Trauma y Terapia* ed. Baró, Ignacio Martín, (San Salvador: UCA).

Santucci, Antonio A, 1997. *Le opere di Antonio Gramsci* (Roma: Editori Reuniti).

Sava, Alberto, 2005. *Sin Telón* <http://www.madres.org/editorial/colecciones/sintelon/>

_____, 2006. 'Hace falta más entusiasmo, imaginación e ideología', entrevista de Alina, Mazzaferro, *Página12*, 3 de Julio.

Seibel, Beatriz. 'Teatro 1979 en Buenos Aires' *LATR* 14/1(1980), 73-78.

Seoane, María y Muleiro, 2001. Vicente. *El Dictador*. (Buenos Aires: Sudamerica).

Solanas, Pino, 'Hacia un Tercer Cine' www.otrocampo.com

Scott, James C., 1990. *Domination and the Art of the Resistance*. (Yale University Press).

Taylor Diana, y Villegas Juan, eds. 1994. 'Closing Remarks' en *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/ o America* (Oxford: University Press).

Taylor, Diana, 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationality in Argentina's Dirty War*. (Durham: Duke University Press).

Trotsky, Leon, 1970. (1935) *Literature and Art. London* (Pathfinder Press).

Videla, Jorge, Discurso del 24.3.76, disponible <http://www.nuncamas.org/document/militar/discvide> visitado 24-3-2005.

Vila, Pablo y Paul Cammack, 'Rock Nacional and Dictatorship in Argentina' en *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Latin America (May, 1987), pp. 129-148. (Cambridge: University Press).

Villegas, Juan, 1996. 'De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria' en la revista *Gestos* 21, pp.7-15. <http://www.humanities.uci.edu/gestos/>.

Vinelli Natalia, 2000. *Ancla*. (Bs As: Rosa Blindada).

Revista Los' 70, Revista de Cultura y Sociedad de los años 70, no. 5, año I, <http://www.los70.org.ar/>

Seoane, María y Vicente Muleiro, 2001. *El Dictador: La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla* (Buenos Aires: Sudamérica).

Staif, Kive, 2000. 'El San Martín canta los 40'. Espectáculos. *Clarín*, 24 de mayo.

Sonowski, Saúl, 1988. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino* (Buenos Aires: Eudeba).

SUTEBA, 2004. <http://www.suteba.org.ar/index.php?sec=1>

Taller de Investigaciones Teatrales, 1979. 'Manifiesto del Zangandongo', Folletín Zangandongo (Bs. As.).

_____, 1981. Enciclopedia Surrealista, Boletín del TiT (Bs. As.)

_____, 1981. 'Tres intervenciones y un mismo mensaje revolucionario'. documento mimeografiado. (Bs. As.).

The National Security Archive, 1976. Secretary of State Henry Kissinger, Chairman. Secret. 26 March. <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB135/index.htm>
Veintitrés, Revista mensual de política y cultura, 31 de marzo de 2005.

Uviedo, Juan, 2002. Entrevista de Marta Cocco, 15 de diciembre, en Brasil.

Walsh, Rodolfo, 1972. *Operación Masacre*. (Buenos Aires: Ediciones La Flor).
_____, 1977. 'Carta Abierta a la Junta Militar'.

Williams, Raymond, 1952. *Drama from Ibsen to Brecht*. (The Hogarth Press)

_____, 1976. *Keywords*. (Fontana Press)

_____, 1963. *Culture and Society* (1780-1950).

Wortman, Ana, 2002. 'Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina' *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, ed. Daniel Mato CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela.

Zirker, Daniel 1998. 'Jose Nun's "Middle-Class Military Coup" in *Contemporary Perspective: Implications of Latin America's Neoliberal Democratic Coalitions*' en *Latin American Perspectives*, Vol. 25, No. 5, pp. 67-86, (Sage Publications).